



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

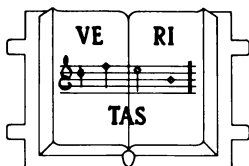
Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



---

---

**EDA KUHN LOEB  
MUSIC LIBRARY**



**HARVARD UNIVERSITY**

---

---

[illegible]





# Kleine Compositionslehre.

---

Die

## Lehren des Tonfuges

nach seinem

„Praktisch-theoretischen Lehrbuch der musikalischen Composition“

ins Kurze gefaßt.

Ein Hand- und Wiederholungsbuch für den Schüler.

Von

**Friedrich Wilhelm Schütze,**  
Seminarlehrer.

---

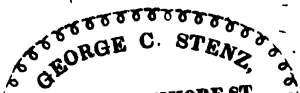
Zweite, durchaus neubearbeitete und vermehrte Auflage.

---

C. Dresden und Leipzig,

in der Arnoldischen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung.

1841.



Ms. 298.6

1862, Sept. 8.

Gray Fund.

.....  
Dresden, gedruckt bei Ernst Blochmann.  
.....

## V o r w o r t.

---

Die „Kleine Compositionslehre“ stellt die Lehren des Tonfazes kurz gefaßt und in der Folge dar, wie sie in des Verfassers „Praktisch-theoretischem Lehrbuche der musikalischen Composition“ entwickelt worden. Obgleich vorliegendes Werkchen so bearbeitet ist, daß es mit dem Beispielbuche als ein selbständiges Ganze angesehen werden kann; so soll es doch vorzugsweise den Schülern, die nach eben genanntem Lehrbuche der musikalischen Composition Unterricht empfangen, als Hand- und Wiederholungsbuch dienen.

Die Winke und Formeln für die Wiederholung, die sich von S. 32 an durch einige Bogen hindurch ziehen, sollen dem Schüler eine Anweisung geben, wie er eine recht fruchtbbringende Repetition anzustellen hat. Der Lernende faßt Manches im Allgemeinen bald auf; Sicherheit im Besondern erlangt er indeß nur durch viele Uebung. So ist z. B. dem Schüler bald klar, daß eine Harmonie an sich und nach ihrem Sitze in der

Tonart zu betrachten ist; aber in Tonstücken jede einzelne Harmonie augenblicklich an sich (nach Gattung, Art 2c.), sowie nach ihrem Sitze in der Tonart zu erkennen, ist er nicht sobald im Stande. Die in der kleinen Compositionslehre angegebenen Analysirübungen mögen darum vom Schüler theils privatim, theils in der Unterrichtsstunde, hier vom Lehrer geleitet, sorgfältig betrieben werden. In gegenwärtigem Werkchen haben wir zwar später die Formeln und Winke für Wiederholung und Analyse wegfällen lassen; im Unterrichte werden aber — soviel es nur die Zeit zuläßt — fort und fort die Arbeiten der Schüler und geeignete Beispiele des Beispielbuches zergliedert. Auch das ist eine recht nützliche Übung, wenn man den Lernenden von Zeit zu Zeit, vielleicht immer am Schlusse eines Abschnittes, über abgehandelte theoretische Artikel Ausarbeitungen machen, sowie eigne Arbeiten und gegebene Musterbeispiele beschreiben läßt.

Dresden, den 8. April 1841.

**Der Verfasser.**

# Einleitung.

---

## 1.) Musik.

(Siehe Lehrbuch der musikalischen Composition p. 1 – 3.)

Wenn wir Musik hören, so vernehmen wir Töne; Töne, nach bestimmten Gesetzen verbunden. Die Gesetze, nach denen Töne in der Musik verbunden werden, trägt die Lehre des Tonsatzes oder der Tonsetzkunst, die Compositionslehre vor. Ein Tonstück hervorbringen (componiren), und ein hervorgebrachtes kunstgerecht zu Gehör bringen, Beides gilt für ein besonderes Können, für Kunst. Da die ganze Musik auf einem besondern menschlichen Können beruhet, so nennt man sie schlechthin eine Kunst. Im Besondern ist sie die Kunst der Töne, Tonkunst. — Alle Kunst soll etwas darstellen, woran der Mensch sein Wohlgefallen haben kann. Die Musik ergötzt nicht das Auge, sondern das Ohr; sie bewegt das Gemüth und die Saiten des innersten Seelenlebens. Das, was ein Tonstück ausdrückt, was es im Hörer anregt, ist sein Ausdruck, und dieser Ausdruck ist sein innerer, geistiger Gehalt. — Wir bestimmen (definiren) nun den Begriff Musik so:

Musik ist die Kunst, durch Töne das Gemüth angenehm zu bewegen oder musikalische Gefühle und Empfindungen zu erwecken.

Kürzer können wir sagen:

Musik ist die Kunst der Töne.

In der ersten dieser Begriffsbestimmungen ist das Wort „Kunst“ Gattungsbegriff; „Töne“ gibt den Stoff an, den die Musik verarbeitet; „das Gemüth angenehm bewegen, erheben ic.“, nennt den Zweck der Musik. Alle Kunst, also auch die Musikunst, soll Gott verherrlichen und den Menschen er-



freuen. Darum finden wir Musik im Tempel des Herrn, wie im alltäglichen Leben. Und was fehlte uns, wenn es keine Musik gäbe! —

## 2.) Musiker. Praktischer und theoretischer Musiker. Praxis und Theorie.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 3 — 5.)

Eine Person, die sich mit Musik beschäftigt, heißt ein Musikus, ein Musiker. Gewöhnlich wird nur der ein Musiker genannt, der Musik von Berufs wegen treibt. Mit jeder Kunst kann man sich auf doppelte Weise beschäftigen; man kann sie ausüben oder sich praktisch mit ihr beschäftigen; man kann sich mit den Gesetzen bekannt machen, nach denen ihre Erzeugnisse entstehen, sich theoretisch mit ihr beschäftigen. Der praktische Musiker bringt fertige, schon vorhandene Tonstücke zu Gehör; der theoretische Musiker macht sich mit den Gesetzen bekannt, nach denen Töne zu Tonstücken verbunden werden, und dieß thut er, um selbst Tonstücke erzeugen zu lernen. Als Erzeuger neuer Tonstücke heißt er Componist\*). Praxis ist Ausübung; Theorie Lehre. Die Begriffe Praxis und Theorie verhalten sich wie Kunstfertigkeit zu Kunsteinsicht.

## 3.) Melodie. Harmonie.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 5 — 6.)

Ein Tonstück ist entweder einstimmig oder mehrstimmig. In einem einstimmigen Tonstücke hören wir immer nur einen Ton auf einmal, Ton auf Ton; in einem mehrstimmigen immer mehrere Töne zugleich. Eine Reihe Töne von verschiedener Höhe, nach den Gesetzen der Composition verbunden und eine bestimmte Empfindung ausdrückend, nennen wir Melodie. Das gleichzeitige Erklängen mehrerer Töne gibt einen Tonzusammenklang. Manche Tonzusammenklänge heißen Harmonieen, Accorde u.

---

\*) Das Wort Componist kommt her von dem lat. Worte componere, welches zusammenlegen, zusammensetzen oder fügen, verbinden bedeutet.

## 4.) Rhythmus.

### Einleitung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 6 — 7.)

Jeder Ton muß nothwendig eine Zeitdauer haben, eine gewisse Zeit ausfüllen. Töne in Tonstücken haben streng gemessene Zeitdauer. Wie könnte auch etwa in einem vierstimmigen Gesange der einzelnen Stimme überlassen werden, die einzelnen Töne nach Gefallen auszuhalten. Wenn wir nun die Töne der Oberstimme des 1. Beispiels unseres Beispielbuches, von ihrer Höhe und Tiefe absehend, nur nach ihrer Dauer und ihren gegenseitigen Längenverhältnissen ins Auge fassen, dann betrachten wir sie in Bezug auf Rhythmus.

### Erste Stufe des rhythmischen Lebens.

#### 1. Takt, Taktarten und ihre Bezeichnung in Tonstücken.

##### a.) T a k t.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 7 — 10.)

Nach Beisp. 2<sup>a</sup> sollen wir ein und denselben Ton zehn Mal, aber in verschiedenen Längen singen. Die Längenverhältnisse sind hier sehr ungleich, sehr unebenmäßig, offenbar willkürlich. Nach Beisp. 2<sup>b</sup> singen wir einen Ton zwölf Mal in gleicher Länge. Hier empfinden wir schon Ordnung, eine gewisse, doch noch höchst einfache Gesetzmäßigkeit. Gleich lange und gleich starke Töne müssen bald ermüden. In Beisp. 2<sup>c</sup> kommt nun ein neues Element zu den Tönen: der Accent. Accent bekommt ein Ton, wenn er stärker angestrichen wird, als ein anderer. Der Accent bewirkt in einer Tonreihe Grade der Tonstärke. In Beisp. 2<sup>c</sup> ist der Accent willkürlich gelegt; darum befriedigt dieß Beispiel nicht. Die Musik verlangt selbst in unbedeutenden Dingen Ordnung, Gesetzmäßigkeit; sie verlangt auch Gesetzmäßigkeit in Anwendung des Accentes. — In 3<sup>a</sup> wechseln nun regelmäßig ein accentuirter und ein unaccentuirter, ein stark und schwach angestrichener Ton mit einander ab. Ein starker und ein schwacher Ton bilden fühlbar eine Einheit, eine

Gruppe. Beisp. 3<sup>a</sup> zerfällt in sechs innerlich gleich gebildeter Gruppen. Jede hat zwei gleich lange Töne; in jeder ist der erste Ton accentuirt, der zweite accentlos. — In Beisp. 3<sup>b</sup> wechselt immer ein accentuirt mit zwei unaccentuirten ab. 3<sup>b</sup> zerfällt in vier Gruppen, jede hat drei Töne u. — In Beisp. 3<sup>c</sup> soll der erste Ton stark, der zweite schwach, der dritte stark, aber nicht so stark als der erste, der vierte schwach gesungen werden. Wir haben hier Accent von verschiedener Stärke; Accent ersten und zweiten Grades. Die accentuirten Töne einer Gruppe heißen rhythmische Hauptnoten, die nicht-accentuirten rhythmische Nebennoten. Die letztern ordnen sich den erstern unter. Wenn, wie in 3<sup>c</sup>, die rhythmischen Hauptnoten selbst verschiedene Grade der Stärke haben, so ordnet sich die schwächere wieder der stärkern unter. In 3<sup>c</sup> trägt also der erste Ton jeder Gruppe, der in jeder der gewichtigste ist, deren übrigen Töne. Man kann sich Beisp. 3<sup>c</sup> aus 3<sup>a</sup> entstanden denken. — In Beisp. 3<sup>d</sup> enthält jede Gruppe sechs gleich lange Töne. Accent haben die erste und vierte Note; die erste aber Accent ersten Grades. Also ist auch hier die erste Note die gewichtigste, der Träger der übrigen. — In 3<sup>e</sup> bilden neun gleich lange Töne eine Gruppe. Innerhalb einer solchen Gruppe wechseln ein accentuirt mit zwei nicht-accentuirten ab. Von den drei accentuirten Tönen ist die erste die gewichtigste, die zweite hat schwächeren Accent als die erste, die dritte schwächeren Accent als die zweite. Hier finden wir also Accent ersten, zweiten und dritten Grades. Man kann sich 3<sup>e</sup> entstanden denken aus 3<sup>b</sup>. — In 3<sup>f</sup> bilden zwölf gleich lange Töne eine Gruppe. Innerhalb dieser Gruppe wechseln regelmäßig ein accentuirt mit zwei nicht-accentuirten Tönen ab. Von den vier accentuirten Noten hat die erste Accent ersten, die dritte Accent zweiten, die zweite und vierte haben Accent dritten Grades. Die Töne dieser Gruppe werden also von dem ersten getragen; für die zweite Hälfte ist aber der 7. Ton Stützpunkt. —

Mittelsst geordneter, gesetzmäßiger Anwendung des Accentos können wir also aus gleich langen Tönen verschiedene Gruppen bilden. Nach der Zahl der gleichen Töne jeder entstehen durch den Accent zwei-, drei-, vier-, sechs-, acht-, neun-, zwölftheilige Gruppen. Eine solche Gruppe heißt in der Kunstsprache ein

**Takt.** Die Striche, welche in dem 3. Beisp. die Gruppen von einander scheiden, heißen Taktstriche.

## b.) Taktordnungen; Taktarten; Taktbezeichnung in der Notenschrift.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 10—13.)

Es gibt also zwei-, drei-, vier-, sechs-, acht-, neun-, zwölftheiligen Takt oder Taktordnungen. Der zwei- und dreitheilige Takt sind einfache, der vier- und sechsheilige Takt u. s. w. sind zusammengesetzte Taktordnungen. Der zwei- und dreitheilige Takt können nicht als zusammengesetzte Taktordnungen angesehen werden; denn es kann keinen ein-, und keinen ein-einhalbtheiligen Takt geben. Der zweitheilige Takt ist eine einfach grade, der dreitheilige eine einfach ungrade Taktordnung. Der viertheilige Takt ist eine zusammengesetzt grade, der sechs-, neun- und zwölftheilige Takt sind zusammengesetzt ungrade Taktordnungen.

Einer von den gleichen Theilen eines Taktes heißt ein Takttheil. Der dreitheilige Takt hat drei, der viertheilige vier Takttheile. Werden nun die Takttheile in bestimmten Notengrößen dargestellt, dann erhalten wir Taktarten. Die Takttheile der zweitheiligen Taktart können in Vierteln, in halben Noten, in Achtern dargestellt werden. Hierdurch erhalten wir den Zweiviertel-, Zweizweitel-, Zweiachteltakt als Taktarten der zweitheiligen Taktordnung. So sind der Dreizweitel-, der Dreiviertel-, der Dreiachteltakt Taktarten der dreitheiligen; der Bierviertel-, der Vierachteltakt Taktarten der viertheiligen Taktordnung u. s. w. Die dreitheiligen Taktarten heißen auch Tripeltaktarten. — Siehe Beisp. 3, 4 u. 5. —

Die Taktarten werden auf dem Linienysteme durch eine Bruchzahl vorgezeichnet, von der der Nenner die Größe, der Zähler die Menge oder Anzahl der Takttheile angibt.  $\frac{3}{4}$  bedeutet Dreivierteltakt;  $\frac{3}{8}$  Dreiachteltakt u. Wir nennen diese Vorgezeichnung die Taktvorzeichnung.

Ein Tonstück hat Auftakt, wenn der erste Takt nicht voll ist. Gewöhnlich macht dann der letzte Takt mit dem Auftakte einen vollen Takt aus.

### c.) Die taktische Bewegung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 13—14.)

Der regelmäßige Wechsel von accentuirten und nicht accentuirten Tönen versetzt uns innerlich in eine gewisse Bewegung. Die zweitheilige Taktordnung ladet uns ein zum taktmäßigen Marschieren; der drei-, sechs-, neuntheilige Takt laden zu einer hüpfenden, flüchtigen Bewegung ein. Wir nennen das eigenthümliche Dahinwogen der Takttheile jeder Taktart und die dadurch bedingte Bewegung, die im Hörer innerlich angeregt wird, die taktische Bewegung.

Die Taktordnungen und die Taktarten werden also bedingt von gleichen Tonlängen und einer gesetzmäßigen Anwendung des Accentes. Aus gleichen Tonlängen gehen mit Anwendung des Accentes schon viel rhythmische Bildungen hervor. Die weitere Entwicklung des rhythmischen Lebens wird sich auf das taktische Leben stützen. Mit dem Takte und dem taktischen Leben ist also offenbar eine Stufe, und zwar die erste Stufe des rhythmischen Lebens gewonnen worden. —

### Zweite Stufe des rhythmischen Lebens.

- a.) Zusammenziehungen und Gliederungen der Takttheile, und Accentuirung der durch Zusammenziehung und Gliederung der Takttheile gewonnenen Tongrößen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 14—19.)

Die willkürliche Verschiedenheit der Töne in Bezug auf Tonlänge haben wir verworfen. Die gleichen Tonlängen, wie sie sich im taktischen Leben in den Takttheilen darstellen, müssen aber ihrer Gleichförmigkeit wegen auch bald ermüden. Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Tongrößen erscheint so wiederum als nothwendig. Wir erhalten solche, wenn wir Takttheile zusammenziehen und gliedern.

In Beisp. 6<sup>b</sup> finden wir Noten, die zwei Takttheile, in Beisp. 6<sup>c</sup> eine, die vier Takttheile in sich begreift. Beisp. 7<sup>a</sup> zeigt zwei Viertel als Takttheile. Jedes dieser Takttheile finden wir bei b in zwei, bei c in drei, bei d in vier, bei e in fünf,

bei f in sechs, bei g in sieben, bei h in acht gleiche Theile zer-  
 gliedert oder gespalten. Ein Viertel, in zwei gleiche Theile ge-  
 spalten, gibt Achtel; ein Viertel, in vier gleiche Theile gespal-  
 ten, gibt Sechzehnthelle; ein Viertel, in acht gleiche Theile  
 gespalten, gibt Zweiunddreißigstel. Diese Benennungen er-  
 innern uns an die Anzahl der Theile, die bei den angeführten  
 Fällen auf die ganze oder Viertelnote kommt. — Die  
 Theilung eines Viertels in drei gleiche Theile gibt Töne, die  
 an sich weniger Werth haben als ein Achtel, mehr als ein  
 Sechzehnthel. Man nennt solche drei Töne zusammen eine  
 Triole, und, wenn sie in Achtelnoten dargestellt sind, Achtel-  
 triole. Die Theilung eines Tacttheiles in fünf, sechs, sieben  
 gleiche Theile gibt auch Olen, und zwar die Theilung in fünf  
 gleiche Theile eine Quintole, in sechs gleiche Theile eine  
 Sextole, in sieben gleiche Theile eine Septimole oder Sep-  
 tole. Ein einzelnes Glied dieser Olen (siehe Beisp. 7<sup>e, 6, 5</sup>) hat  
 an sich weniger Werth als ein Sechzehnthel, mehr als ein Zwei-  
 unddreißigstheil. Man schreibt diese Olen, wenn sie durch Gli-  
 derung einer Viertelnote entstehen, mit Sechzehnthelnoten. Die  
 Zahl der Glieder der Ole wird durch eine Ziffer über den No-  
 ten angemerkt. Siehe Beisp. 7. — Die Theilung einer halben  
 Note in drei gleiche Theile gibt die Vierteltriole; in fünf, sechs,  
 sieben gleiche Theile, die Achtelquintole, die Achtelsextole und Achtel-  
 septimole. Die Theilung einer Achtelnote in drei gleiche Theile  
 gibt die Sechzehntheltriole, in fünf, sechs, sieben gleiche Theile,  
 eine Zweiunddreißigstelquintole, = Sextole, = Septole.

In Beisp. 8<sup>b</sup> hat die erste Note die Hälfte des zweiten  
 Tacttheils; in 8<sup>c</sup> hat die erste Note Dreiviertel des zweiten  
 Tacttheils an sich gezogen. In 8<sup>d</sup> vereint der erste Ton drei  
 Tacttheile in sich, in 8<sup>e</sup> drei einhalb, in 8<sup>f</sup> drei Dreiviertel  
 Tacttheile. In 8<sup>b</sup> verhält sich der erste Ton zum zweiten  
 wie 3 zu 1, in 8<sup>c</sup> wie 7 zu 1, in 8<sup>d</sup> wieder wie 3 zu 1,  
 in 8<sup>e</sup> wie 7 zu 1, in 8<sup>f</sup> aber wie 15 zu 1. — Da die  
 Verlängerung der ersten Note in 8<sup>b, c, d, e, f</sup> in der Notenschrift  
 durch Punkte, hinter die Noten gesetzt, bezeichnet wird, so  
 nennt man diese Noten punktirte. Siehe auch Beisp. 9.

In Beisp. 10<sup>b</sup> finden wir das zweite und dritte Tacttheil,  
 sowie das vierte mit dem ersten des folgenden Tactes; in 10<sup>b</sup>  
 die zweite Hälfte eines Tacttheiles mit der zweiten des folgen-



den zusammengezogen. In Beisp. 11<sup>b</sup> ist das 1. u. 2. Tacttheil, in 11<sup>c</sup> das 2. u. 3. Tacttheil im  $\frac{3}{4}$ -Tacte zu einer Note vereint worden. So können also die Töne mannigfach zusammengezogen und gegliedert werden. Wir gewinnen dadurch die verschiedenartigsten Längenverhältnisse der Töne, und wenn auch innerhalb eines Tactes die verschiedenartigsten Noten vorkommen, ihr Gesammtwerth übersteigt nie den Werth der Tacttheile eines Tactes.

Natürlich hat die Zusammenziehung und Gliederung der Tacttheile auch Einfluß auf den Accent. In dem Beisp. 6<sup>b</sup> bekommt die erste halbe Note Accent, die zweite ist accentlos. In dem Beisp. 6<sup>c</sup> ist nur eine Note im Tacte; sie wird natürlich etwas scharf angesungen. Hier vereinfacht sich der Accent. — In 8<sup>b u. c</sup> bekommt die 1. u. 3. Note Accent; in 8<sup>d e u. f</sup> hat nur die erste Accent. — In 7<sup>b</sup> wird das erste von den zwei Achteln, in die ein Tacttheil gegliedert worden, accentuirt, das zweite ist accentlos. Das erste Achtel von den zwei aus dem ersten Tacttheil hervorgegangenen hat schwererem Accent, als das erste von den zwei aus dem zweiten Tacttheile hervorgegangenen. Da sich in der Musik die schwächeren Töne stets den kräftigern unterordnen, so ordnet sich hier zunächst jede leichte Note ihrer vorhergehenden schweren unter, und dieß bewirkt, daß die zwei Achtel, in die ein Tacttheil zerspalten worden, als eine Einheit gefühlt werden. Da die erste der beiden Achtelgruppen in 7<sup>b</sup> mehr Accentschwere hat, als die zweite, so ordnet sich nun wieder die zweite Gruppe der ersten unter. — Von den vier Sechzehnthellen, in welche in 7<sup>d</sup> ein Tacttheil zerspalten worden, hat eins um's andere Accent. In der ersten Gruppe ist aber der erste Accent gewichtiger als der zweite, und dieß bewirkt, daß die 2. 3. u. 4. Note der Gruppe sich der ersten unterordnen und daß so alle vier Töne als eine Einheit gefühlt werden. Dasselbe findet in der zweiten Gruppe Statt. Da nun der erste Ton der ersten Gruppe wieder gewichtiger ist, als der erste der zweiten, so ordnet sich auch hier die ganze zweite Gruppe der ersten unter. Wenn sich, wie in 7<sup>b</sup>, die Tacttheile sehr zerspalten, so daß schon bei mäßig schnellem Tempo nur sehr kurze Zeit auf ein solches Tactgliedchen kommt, dann kann man die Accentschwere nicht mehr so genau abwägen, wie es aller-

dinge sein sollte. In 7<sup>b</sup> wird darum nur noch das erste Glied jeder Gruppe betont. Die erste Note der 1. Gruppe hat den Accent ersten Grades; der erste Ton der 3. Gruppe hat Accent zweiten; der erste Ton der 2. und der erste Ton der 4. Gruppe haben Accent dritten Grades. Wir fühlen darum zunächst jede Gruppe als eine Einheit; dann die zwei ersten u. die zwei letzten Gruppen als eine größere, aus einem Takttheile hervorgegangene Einheit; dann auch die vier Gruppen zusammen als ein einheitsvolles Ganze. — In den Olen wird stets der erste Ton betont; die andern Töne derselben ordnen sich dem ersten unter. In den Olen des 7. Beispiels liegt immer auf der ersten Note der ersten der Accent ersten, auf der ersten Note der zweiten der Accent zweiten Grades, und deshalb ordnet sich auch jede zweite Ole der ersten unter. So bewahrt den in dieser reichen Entwicklung des rhythmischen Lebens, das durch Zusammenziehung und Gliederung der Takttheile gewonnen wird, der Accent die Einheit des Taktes.

In 10<sup>b</sup> hat die zweite Note in Bezug auf Länge vor der ersten einen Vorzug. Da diese zweite Note ein leichtes und auch ein schweres Takttheil in sich hat, so wird sie betont, und so wird an besagter Stelle des angezeigten Beispiels der Accent vom 3. Takttheil auf das zweite verlegt. Schon dies muß auffallen. Dazu gewinnt diese Note auch noch wegen ihrer Länge an Bedeutung. In 10<sup>a</sup> hatte jede Viertelnote ein leichtes und ein schweres Taktglied in sich. Auch hier findet eine Accentverrückung Statt. Man nennt eine solche Note, die durch Zusammenziehung eines leichten und schweren Takttheils, oder eines leichten und schweren Taktgliedes entstanden ist, eine Synkope.

Im 3theiligen Takte zieht man gewöhnlich lieber die beiden ersten, als die beiden letzten Takttheile zusammen. Siehe 11<sup>b, c</sup>. In 11<sup>b</sup> haben die halben Noten ein schweres und leichtes Takttheil in sich; in den ersten Takten des Beisp. 11<sup>c</sup> haben die halben Noten keinen schweren Ton in sich. Eine aus dem 2. u. 3. Takttheile zusammengezogene Note eines dreitheiligen Taktes nennt man eine „rhythmische Verrückung.“

b.) Bedeutung der Zusammenziehungen und Gliederungen der Tacttheile, oder die rhythmische Bewegung.


(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 19 — 21.)

Wenn wir Beisp. 6<sup>d</sup> singen, so gehen wir hier aus der Bewegung in Tacttheilen in immer langsamere Bewegung, also in Ruhe hinab. Beisp. 6<sup>e</sup> dagegen entwickelt von Tact zu Tact lebhaftere Bewegung. Wenn wir 12<sup>a</sup> singen und während des Singens, entweder bloß innerlich oder auch durch Tactschlagen äußerlich, die Bewegung der Tacttheile streng fortführen, so bemerken wir, wie hier die Bewegung mit der Bewegung der Tacttheile bald übereinstimmt, und wie sie bald schneller, bald langsamer ist. Die Bewegung, in der die Tacttheile einhergehen, ist eine stetige, eine sich immer gleich bleibende; die aber, die durch gegliederte und zusammengezogene Tacttheile bedingt wird, ist eine künstlichere, die Grade der Schnelligkeit hat, und die sich in Bezug auf Schnelligkeit bald unter, bald über der Tacttheilbewegung hält. Wir wollen die Bewegung der Tacttheile taktische; die durch zusammengezogene und gegliederte Noten bedingte rhythmische Bewegung nennen. Die rhythmische Bewegung wird bedingt durch verschiedenartige Tonlängen und eine fein ausgebildete Accentuation. Die taktische Bewegung, die nach den verschiedenen Tactarten verschieden ist, dient der rhythmischen zur Unterlage; letztere ist gewissermaßen nur eine weitere Entwicklung der erstern. Wir könnten sie darum ebenso gut „ausgebildete taktische Bewegung“ nennen, so wie wir die taktische Bewegung auch „rhythmische Bewegung“ nennen könnten. Die graden Gliederungen der Tacttheile machen die rhythmische Bewegung weniger zu einer aufregenden, als die ungraden. Namentlich hat die Triolen- und Sertolengliederung etwas sehr Erregendes. Eigenthümlich wirken punktirte und synkopirte Töne auf unser Gemüth ein. Wir nennen die durch solche Noten hervorgebrachte rhythmische Bewegung rückende und synkopirte.

## Dritte Stufe des rhythmischen Lebens. Rhythmische Bildungen.

### Einleitung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 21—22.)

Beisp. 13<sup>b</sup> hat verschiedenartige Tonlängen; man fühlt auch, daß sie aus der Gliederung und Zusammenziehung der Takttheile hervorgegangen; aber doch sagt uns das Beispiel nicht zu. Man findet hier eine bunte, planlose Gliederung; ein Takt ist dem andern innerlich sehr unähnlich; es herrscht hier keine einfache Gesetzmäßigkeit und Ordnung, sondern wieder Willkür. In Beisp. 14. ist das ganz anders. Die drei Noten  bilden eine Gruppe, eine Figur, die sich wiederholt, ja die den Inhalt des ganzen Beispiels ausmacht. Eine solche Tongruppe nennt man ein Motiv, und wenn die Töne einer solchen Tongruppe von einerlei Tonhöhe sind, ein rhythmisches Motiv. — Im 14. Beisp. bilden die vier ersten Takte fühlbar wieder ein Ganzes. Wir nennen dieß Ganze einen Satz, einen rhythmischen Satz. Beisp. 14 enthält zwei Sätze, ist also ein rhythmisches Satzgefüge, eine rhythmische Satzverbindung, eine rhythmische Periode.







### a.) Das rhythmische Motiv.



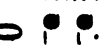




(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 22—25.)

Ein Ton kann kein Motiv bilden; ein Motiv muß wenigstens zwei Töne haben. Ein Motiv ist also eine Einheit, eine Tongruppe oder Figur von wenigstens zwei Tönen. Ein aus zwei oder mehr Tönen bestehendes Motiv kann mittelst des Accentes, mittelst Verschiedenheit der gegenseitigen Tonlängen sehr verschieden dargestellt werden. Man vergleiche die durch Klammern bezeichneten Motive des 15. Beispiels mit einander. Beispiel 15 zeigt Motive, die aus zwei; Beisp. 16 Motive, die aus drei; Beisp. 17 Motive, die aus vier; Beisp. 19 Motive, die aus fünf, sechs, sieben und acht Tönen bestehen.

Das Motiv richtet sich nicht nach den Taktgrenzen; es kann Töne aus verschiedenen Takten in sich vereinen. Man sehe die

durch Klammern bezeichneten Motive in dem 18. Beisp. — In 18° kommen Pausen innerhalb der Motive vor. In 18° kann man die Töne des ersten Taktes als zusammengehörig und ein Motiv bildend ansehen; man kann aber auch die drei letzten Noten des ersten Taktes mit den beiden ersten Vierteln des zweiten Taktes zu einem Motiv verbinden. Es schließen sich allerdings die drei Achtel des 1. Taktes lieber an die folgenden zwei Viertel, von denen sie keine Pause trennt, an, als an die vorigen, von denen sie eine Pause trennt. Da indeß diese Pause nicht groß ist, so kann man genannte Achtel auch mit den ihnen vorhergehenden Vierteln verbinden.

Ein Motiv macht gewöhnlich den vorzüglichsten, den Haupt-Inhalt eines Satzes aus; oft wechseln auch mit ihm andere ab, die sich aus demselben entwickelt haben, oder die ihm doch nahe verwandt sind. Wenn ein Satz zwei Motive hat, so nennt man das herrschende und bedeutungsvollere Hauptmotiv; die, welche neben diesem aufkommen, und die nicht zu überwiegender Herrschaft gelangen, heißen Nebenmotive. Aus dem Motive  geht  als ein Nebenmotiv hervor. In dem Motive des Beisp. 18<sup>r</sup> liegen folgende Nebenmotive: ; ; ;  u. a. —

Mit einem Motive kann man verschiedene Veränderungen vornehmen. Die wichtigsten dieser Veränderungen eines rhythmischen Motivs sind: Verkleinerung und Vergrößerung. Verkleinert wird ein Motiv, wenn jeder seiner Töne in Noten von halbem oder Viertelwerthe dargestellt wird. Das Motiv: , und:  sind verkleinerte Motive von  Vergrößert wird ein Motiv, wenn seine Noten im doppelten oder vierfachen Werthe u. dargestellt werden. Das Motiv:  kann so vergrößert werden: ; ; .

## b.) Der rhythmische Satz.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 25 — 28.)

Wie ein einzelner Ton kein Motiv bilden kann, so bildet auch das Motiv an sich keinen Satz. Das Motiv zerfällt in einzelne Töne, die Glieder desselben sind; der Satz in Motive (gleiche oder verschiedene), die auch Glieder desselben sind. Beisp. 21<sup>a</sup> ist also kein Satz; 21<sup>b</sup> ist aber ein rhythmischer Satz. Siehe bei 21<sup>b, c, l, h</sup> noch andere rhythmische Sätze. Nach der Zahl der Takte, die ein Satz einnimmt, gibt es zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben-, achttaktige Sätze. Die Sätze zerfallen oft wieder in kleinere Einheiten, die man Abschnitte nennt. Da, wo sich die Abschnitte sondern, findet sich ein Einschnitt oder eine Cäsur. In viertaktigen Sätzen sind die Abschnitte zweitaktig; in sechstaktigen dreitaktig; in achttaktigen vier- und zweitaktig u. Die Einschnitte werden entweder durch kleine Pausen (s. 21<sup>c</sup>), oder durch gehaltene Noten (s. 22<sup>c</sup>) bemerklich gemacht. —

Besondere Beachtung verdient der Schluß eines Satzes. Wenn auf einen Satz nichts mehr folgen soll, so muß der Schluß ganz befriedigen. Die letzte Note in 21<sup>m</sup> macht einen ganz befriedigenden Schluß. Folgt auf einen Satz noch ein anderer, so gibt man ihm gern einen Schluß, der weniger befriedigt; einen Schluß, der Fortsetzung erwarten läßt. Einen Schluß der Art hat Beisp. 21<sup>k</sup>.

Innerhalb eines Satzes kann man den Grad der rhythmischen Bewegung unterhalten, der im Hauptmotive liegt, oder aber man kann diese Bewegung steigern und abdämpfen. Umstände können fordern, daß bald das eine, bald das andere geschehe. Soll z. B. ein Satz gleichmäßige Bewegung haben, dann wird man natürlich im Ganzen genommen der Bewegung treu bleiben, die im Motive liegt. Siehe nun die Beispiele 21<sup>e, h, n</sup>.

## c.) Rhythmische Satzverbindungen oder Perioden.






(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 29 — 33.)

Es können nun zwei und mehr rhythmische Sätze wieder zu einer Einheit, zu einer Satzverbindung, einem Satzgefüge, einer rhythmischen Periode verbunden werden. Die Sätze,



welche ein größeres Ganze bilden sollen, müssen natürlich verwandt sein. Beisp. 22<sup>a</sup> u. 22<sup>aa</sup> können, da der Satz bei aa dem bei a ganz unähnlich ist, kein (selbstständiges) Ganzes bilden. Verwandt sind zwei Sätze, wenn in beiden ein Hauptmotiv, oder wenn der zweite Satz wenigstens verwandte, oder aus dem ersten Motive genommene Neben motive hat. Vergleiche in 22<sup>i</sup> die letzten vier Takte mit den ersten vier Takten. Als etwas Aeußeres bemerken wir hier sogleich noch, daß auch zwei Sätze in Bezug auf Länge (in der Regel) übereinstimmen. Ist der erste Satz viertaktig, so ist es auch der zweite; ist der erste Satz fünftaktig, so ist es auch der zweite u. Oft hat der letzte Satz einen Anhang; dieser ist dann gewöhnlich halb so lang, als ein Satz der Satzverbindung. In solchem Falle hat der betreffende Satz mit seinem Anhange sechs oder neun Takte, während sein Gegensatz nur vier oder sechs Takte hat. Siehe 22<sup>a</sup> und 22<sup>p</sup>.

Wenn zwei zu einem Ganzen verbundene Sätze in ihrer Ausarbeitung verwandt sein sollen, so heißt das nicht, daß sie gänzlich übereinstimmen sollen. Es wäre dann ja der zweite Satz nur Wiederholung des ersten. Zwei verbundene Sätze unterscheiden sich in der Regel a) in Hinsicht der Anwendung eines Motivs, b) in Bezug auf rhythmische Bewegung, c) in Bezug auf den Schluß.

a.) In 22<sup>c</sup> finden wir auch im 2. Satze das Motiv ; aber dann auch das in den beiden Akteu liegende Nebenmotiv . In 22<sup>r</sup> bringt der zweite Satz ein neues Motiv, das sich durch einfache Spaltung eines Takttheils entwickelt hat. In 22<sup>q</sup> ergreift der 2. Satz zuerst das Motiv  , das sich im 1. Satze neben dem Motiv  hören ließ u.

b.) Der zweite Satz steigert gern den Grad der rhythmischen Bewegung des ersten Satzes. Man vergleiche in 22<sup>c</sup> den 2. Satz mit dem ersten. Oft liegt schon darin Steigerung der rhythmischen Bewegung, daß der zweite Satz den Einschnitten ausweicht, die der erste Satz hatte. Vergleiche in 22<sup>s</sup> den zweiten Satz mit dem ersten.

c.) Die Schlußnote des zweiten Satzes ist in der Regel gewichtiger, und darum befriedigender, als die des ersten. Wenn

die letzte Note des 1. Satzes oft kurz ist, und auf leichter Zeit steht; so ist die letzte Note des 2. Satzes gewöhnlich von längerer Dauer, und hebt auf guter Taktheit an. —

### V o m T e m p o .

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 33—36.)

¶ Wenn man einen der rhythmischen Sätze des 22. Beispiels zu Gehör bringen soll, so muß zuvor bestimmt werden, welche Dauer die Töne haben sollen. Da die Töne, welche nicht mit den Takttheilen übereinstimmen, durch Zusammengziehung oder Gliederung der Takttheile entstanden sind; so bestimmt man nur, in welchem Grade der Schnelligkeit die Takttheile genommen werden sollen. Nach den Takttheilen bestimmt sich dann die Bewegung der Taktglieder u. von selbst. Die Zeit, welche auf die Takttheile kommt, und welche der Dirigent durch sogenannte Taktschläge bestimmt, nennt man Zeitmaaß oder Tempo. Man unterscheidet gewöhnlich drei, oder auch fünf Hauptstufen der Bewegung.

Bei drei Stufen unterscheidet man:

- 1.) langsame,
- 2.) gemäßigte,
- 3.) schnelle Bewegung;

bei fünf Stufen:

- 1.) sehr langsame,
- 2.) mäßig langsame,
- 3.) mittlere,
- 4.) lebhaft,
- 5.) sehr schnelle Bewegung.

Fremde Kunstwörter für sehr langsame Bewegung sind: **Largissimo**, sehr langsam; **Largo assai**, sehr langsam; **Largo**, gedehnt, sehr langsam; **Grave**, schwer, ernst, bedächtig; **Adagio**, langsam; — für mäßig langsame Bewegung: **Larghetto**, nicht zu langsam; **Andante**, gehend, gemäßigt; — für mittlere Bewegung: **Moderato**, mäßig; **Allegretto**, etwas munter, leicht; — für lebhaft Bewegung: **Allegro**, munter, lebhaft; **Vivace**, lebhaft, feurig, rasch; — für sehr schnelle Bewegung endlich: **Vivacissimo**, sehr lebhaft; **Presto**, sehr schnell; **Prestissimo**, äußerst schnell, so schnell als möglich. —

Da alle diese Tempowörter immer noch Verschiedenheit in der Auffassung des Grades der Bewegung zulassen, so hat dies in der Musikwelt den Wunsch rege gemacht, irgendwie die Tempi's aufs genaueste bestimmen zu können. Von den verschiedenen Instrumenten, die für diesen Zweck erfunden worden, ist das von dem verst. Mechanicus Mälzel in Wien, welches unter dem Namen Metronom bekannt ist, besonders zweckmäßig, und darum auch sehr verbreitet. Dieser Metronom hat einen Pendel mit einem verschiebbarem Knopfe. Auf der Pendelstange befinden sich, von oben nach unten gehend, folgende Zahlen: 50. 52. 54. 56. 58. 60. 63. 66. 69. 72. 76. 80. 84. 88. 92. 96. 100. 104. 108. 112. 116. 120. 126. 132. 138. 144. 152. 160. Stellt man den Knopf auf 50, so macht das Pendel 50 Schläge in der Minute; so auf 60 60 Schläge in der Minute; auf 80 80 u. s. w. Will nun ein Componist, daß man in seinem Tonstücke die Viertel so schnell nehme, als der Pendel schwingt, wenn der Pendelknopf auf 60 steht, so setzt er über selbiges: ♩ = M. M. 60; M. M. ♩ = 60.

Wer nun einen Metronom hat, stellt ihn auf 60 und erfährt nun aufs genaueste, in welchem Tempo der Componist sein Tonstück gespielt wissen will.

Die Bezeichnung des Tempo's zu Anfange eines Tonstückes, sie geschehe nun durch ein Kunstwort, z. B. Allegro, oder nach dem Mälzelschen Metronom, z. B. ♩ = M. M. 60., heißt Tempovorzeichnung. Die Takt- und Tempovorzeichnung zusammen nennen wir rhythmische Vorzeichnung.

Das Tempo hat auch Einfluß auf den Ausdruck eines Tonstückes. Schürmuth und Ernst spricht aus dem langsamen Tempo; Heiterkeit und Frohsinn aus dem schnellen.

# Compositionslehre.

## Erstes Buch.

### Erster Abschnitt.

#### A.) Die diatonische (Dur-) und die chromatische Tonleiter.

##### 1. Die diatonische (Dur-) Tonleiter.

##### a.) Die diatonische Normal- (Dur-) Tonleiter.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 39 – 42.)

Die Töne  $c d e f g a h \bar{c}$  bilden eine melodische Tonreihe, uns bekannt unter dem Namen Tonleiter oder Scala\*) von C. Gehen wir in dieser Tonleiter bloß von  $c$  bis  $f$  oder  $g$ , so hören wir zwar eine Tonreihe, aber keine Tonleiter. Nach dem Begriffe „Tonleiter“ muß eine melodische Tonreihe stufenweis von einem Tone bis zu dem fortschreiten, der wieder wie der erste heißt. Wenn wir von den Tönen der C-Tonleiter von  $c$  aus nur die Töne bis  $f$ , oder  $a$ , oder  $h$  spielen; so fühlen wir diese Tonreihen nicht als abgeschlossene Ganze; die Tonreihe  $c d e f g a h \bar{c}$  ist aber ein in sich abgeschlossenes Ganze.  $c$  u.  $\bar{c}$  sind die Grenz-töne, die Grundtöne dieses Ganzen; die Töne  $d$  bis  $h$  hängen von diesen ab, streben nach diesen hin, stützen sich auf den Grundton, werden von diesem (wir denken hier nur an den untern) getragen. Der Grundton (denn eigentlich hat eben die Tonleiter nur einen Grundton) ist also der Träger der übrigen Töne. Der Grundton verhält sich zu den Mitteltönen der Scala

\*) Scala heißt Treppe, Leiter.

wie Ruhe und Bewegung. Den Grundton kann man auch Beziehungston, die sechs andern bezogene Töne nennen.

Den Fortschritt von einem Tone der genannten Tonreihe bis zum nächsten nennt man einen Tonschritt, eine Tonstufe. Die C-Tonleiter hat sieben Tonstufen: c-d, d-e, e-f, f-g, g-a, a-h, h-c̣. Die Tonstufen c-d, d-e, f-g, g-a, a-h sind grade noch ein Mal so groß, als e-f, h-c̣. c-d nennt man eine ganze, e-f eine halbe Tonstufe. Für „ganze und halbe Tonstufe“ sagt man auch „ganzer und halber Ton“. Zwischen den Tönen, die eine ganze Tonstufe bilden, liegt noch ein anderer; zwischen den Tönen, die eine halbe Tonstufe bilden, liegt kein anderer Ton. — Obige Tonleiter von C hat 5 ganze und 2 halbe Tonstufen. Die halben Tonstufen liegen von der 2. zur 3., und von der 7. zur 8. Tonstufe. Die übrigen Tonstufen sind die ganzen. — Die Tonleiter c d e f g a h c̣ heißt diatonische Tonleiter. — Die Tonreihe c eis d dis e f fis g gis a ais h c̣, die in lauter halben Tönen von c bis c̣ fortschreitet, heißt chromatische\*) Tonleiter. „Tonreihe“ ist Gattungsbegriff für Tonleiter (jede Tonleiter ist eine Tonreihe, aber nicht jede Tonreihe eine Tonleiter); „Tonleiter“ ist Gattungsbegriff für diatonische und chromatische Tonleiter. In der Benennung: „diatonische Tonleiter von C“ gibt „von C“ den Grundton, „diatonische Tonleiter“ die Art der Tonleiter an.

Beisp. 28 zeigt auch Tonleitern, und zwar, da in jeder ganzen und halben Tonstufen abwechseln, diatonische Tonleitern. In jeder dieser diatonischen Scalen liegen die ganzen und halben Tonstufen anders, als in der C-Scala. Wir werden die diat. Scalen bei 28 später genauer betrachten; hier ist es uns nur wichtig, erkannt zu haben, daß es auch Arten diatonischer Scalen gibt. —

Nach der diat. Tonleiter von C können wir von jedem andern Tone aus eine eben solche Tonleiter darstellen. Da wir uns

\*) Chromatisch heißt farbig, bunt.

bei Bildung dieser neuen Scalen nach der von C richten, so ist uns diese Tonleiter Musterscala oder Normaltonleiter\*).

## b.) Transponirte diatonische (Dur-) Tonleitern.

### a.) Diatonische Kreuztonleitern.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 42 – 46.)

Wenn wir in der Tonleiter  $g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}$  von der 6. zur 7. Stufe eine ganze, von der 7. zur 8. Stufe eine halbe Tonstufe herstellen, so entsteht eine der C-Scala gleiche Tonleiter von  $g$  aus. In der Scala von  $G$  müssen wir, um die innern Verhältnisse der Normalscala zu gewinnen, einen, in der von  $D$  zwei, in der von  $A$  drei, in der von  $E$  vier, in der von  $H$  fünf, in der von  $Fis$  sechs, in der von  $Cis$  sieben Töne durch ein Kreuz erhöhen.

Das Kreuz der  $G$ -Tonl. heißt  $fis$ ;  
 die Kreuze der  $D$ -Tonl. heißen:  $fis$ ,  $cis$ ;  
 die Kreuze der  $A$ -Tonl. . . :  $fis$ ,  $cis$ ,  $gis$ ;  
 die Kreuze der  $E$ -Tonl. . . :  $fis$ ,  $cis$ ,  $gis$ ,  $dis$ ;  
 die Kreuze der  $H$ -Tonl. . . :  $fis$ ,  $cis$ ,  $gis$ ,  $dis$ ,  $ais$ ;  
 die Kreuze der  $Fis$ -Tonl. . . :  $fis$ ,  $cis$ ,  $gis$ ,  $dis$ ,  $ais$ ,  $eis$ ;  
 die Kreuze der  $Cis$ -Tonl. . . :  $fis$ ,  $cis$ ,  $gis$ ,  $dis$ ,  $ais$ ,  $eis$ ,  $his$ .

Die Tonleiter von  $Cis$  ist die letzte, welche einfache Kreuze hat. In den nun folgenden Scalen von  $Gis$ ,  $Dis$ ,  $Ais$ ,  $Eis$ ,  $His$ ,  $Fisis$ ,  $Cisis$  kommen Doppelkreuze vor, die in derselben Folge nach und nach zum Vorscheine kommen, wie die einfachen in den Tonleitern von  $G$  bis  $Cis$ . Die Tonleiter von  $His$  ist dem Klange nach (auf dem Klaviere) gleich der von  $C$ . Folgende Tonnamen geben die Grundtöne der dem Klange nach möglichen 12 diatonischen Tonleitern an:

$C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His = C.$

Von  $G$  an hat jede Tonleiter dieser Töne ein Kreuz mehr, als ihre vorhergehende; darum ist diese Folge eine natürlich geordnete. — Der Ton  $G$  ist in der Tonl. von  $C$  der fünfte oder die Quinte; so ist  $D$  die Quinte von  $G$  (in der  $G$ -Tonleiter),  $A$  die Quinte von  $D$  u. s. w. Die aufgeführte

\*) Norm heißt Regel, Richtschnur.



Tonreihe führt von C aus, und nach C zurück. (Eigentlich nach His, das ist aber klanglich gleich C.) Jene Tonreihe führt in lauter gleichen Tonschritten nach C zurück; sie heißt darum ein Zirkel, der Quintenzirkel. Der Quintenzirkel zählt zwölf dem Klange nach verschiedene Töne. — Die Kreuze folgen auch in Quinten aufeinander: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his, fisis, cisis, gisis, disis, aisis, eisis. Eisis ist klanglich gleich fis, und so bilden die Kreuze von fis bis eisis auch einen Zirkel, einen Quintenzirkel. —

Wir nennen die Tonleitern von G bis His, weil in ihnen die innern Verhältnisse der C-Tonleiter künstlich hergestellt werden, nachgebildete oder transponirte Tonleitern; und weil ihre Verhältnisse mittelst des Kreuzes geordnet worden, transponirte Kreuztonleitern. Nach His kann die Reihe der transponirten Kreuztonleitern ins Unendliche fortgeführt werden. Siehe Beisp. 29. —

β.) Transponirte diatonische Tonleitern mit Been.  
(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 46 — 48.)

In den diatonischen Tonleitern von F, B, Es, As, Des, Ges, Ces aus sind Töne mittelst des chromatischen Zeichen b erniedrigt worden, um die innern Verhältnisse denen der Normalscala gleich zu machen. Die diat. Tonleiter von F hat ein Be, die von B zwei, die von Es drei, die von As vier, die von Des fünf, die von Ges sechs, die von Ces sieben.

Das Be der F - Tonl. heißt : be;  
die Bee der B - Tonl. heißen : be, es;  
die Bee der Es - Tonl. = : be, es, as;  
die Bee der As - Tonl. = : be, es, as, des;  
die Bee der Des - Tonl. = : be, es, as, des, ges;  
die Bee der Ges - Tonl. = : be, es, as, des, ges, ces;  
die Bee der Ces - Tonl. = : be, es, as, des, ges, ces, ses.

Die Tonleiter von Ces ist die letzte, welche einfache Bee hat. In den nun folgenden Scalen von Fes, Doppel-be (Bebe), Doppel-es (Eses), Doppel-as (Asas), Doppel-des (Des-es), Doppel-ges (Gesges), Doppel-ces (Ceses) kommen Doppelbee (bb) vor, die in derselben Folge nach und nach zum Vorschein kommen, wie die einfachen in den Tonleitern von F bis Ces. Die Tonleiter Doppel-des ist dem Klange nach gleich

der von C. Folgende Tonnamen geben die Grundtöne der dem Klange nach möglichen 12 diatonischen Tonleitern an:

**C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, Bebe, Eses, Asas, Deses=C.**

Von **F** an hat jede Tonleiter dieser Töne ein *Be* mehr, als ihre vorhergehende; die Aufeinanderfolge dieser Scalen ist demnach nach der Zunahme der *Be* geordnet. — In der **C**-Scala ist **F** der 4. Ton oder die Quarte; in der **F**-Scala ist **B** der 4. Ton oder die Quarte *x.* So ist jeder nächste Ton die Quarte seines vorhergegangenen. Da obige Tonreihe von **C** aus in Quartenschritten fort- und endlich nach **Deses = C** zurückführt, so heißt sie ein Zirkel, und nach der Größe der Tonschritte Quartenzirkel. Auch die *Be* folgen in Quartan aufeinander: **b, es, as, des, ges, ces, fes, bebe, eses, asas, deses, geses, ceses=b.**

Da **ceses** klanglich gleich **b** ist, so ist mit ihm der Zirkel vollendet.

Die Tonleitern von **F** bis **Doppel-des** sind transponirte; und zwar, da ihre innern Verhältnisse durch *Be* geordnet worden, transponirte *Be*tonleitern. — Siehe Beisp. 30. —

#### γ.) Die chromatische Vorzeichnung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 49.)

In der Notenschrift bezeichnen die Noten auf und zwischen den Linien (Haupt- und Nebenlinien) nur Untertastentöne. Soll eine solche Note einen höhern oder tiefern Ton anzeigen, dann schreibt man ihr nach Befinden ein einfaches Kreuz (**♯**) oder ein Doppelkreuz (**×**), oder ein einfaches oder Doppel*be* (**b**, **bb**) vor. Das einfache Kreuz erhöht um eine halbe, das Doppelkreuz um eine ganze Tonstufe. Das einfache *Be* erniedrigt um eine halbe, das Doppel*be* um eine ganze Tonstufe. Wenn die Wirkung eines Kreuzes oder *Bees*, die eine dieser Zeichen etwa von der Vorzeichnung her auf eine Note ausübt, aufgehoben werden soll, so setzt man ein sogenanntes Bequadrat (**□**) vor die betreffende Note. Wenn dieß Zeichen ein Kreuz ungültig macht, so erniedrigt es; wenn es ein *Be* ungültig macht, so erhöht es den Ton, vor den es zu stehen kommt. So ist also das **□** ein Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen zugleich. — Die Zeichen **♯**, **×**, **b**, **bb**, **□** heißen chromatische Zeichen.

In Tonstücken schreibt man nun die chromatischen Zeichen, die der Tonleiter (Tonart), welche demselben zum Grunde liegt, angehören, vornhin auf das Notensystem, und zwar in der Folge ihrer Entstehung. Man nennt diese Vorzeichnung die chromatische Vorzeichnung. Siehe Belsp. 31.

### c.) Die diatonische Tonleiter rhythmisirt.

#### Einführung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 49 u. 50.)

Die Tonleiter ist ohne Accentuation eine todte Tonreihe. Wir unterwerfen nun ihre Töne bestimmten Taktordnungen; stellen sie in verschiedenen Längenverhältnissen dar u. s. w.

#### a.) Die Tonleiter in verschiedenen Taktordnungen dargestellt.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 50—52.)

In 33<sup>a</sup> sind die Töne der Tonl. der zweitheiligen Taktordnung unterworfen worden. Wir betrachten nun hier bei den Tönen  $\bar{c}$   $\bar{A}$  nicht mehr bloß den melodischen Fortschritt, sondern auch ihr rhythmisches Gewicht. Der erste Ton hat Accent, der zweite ist accentlos. Es ordnet sich also der zweite dem ersten unter. So ist's in jedem folgenden Takte. Unsere melodische Reihe ist nun eine accentuirte, und mit dem Accent hat sie zugleich taktische Bewegung gewonnen. — Belsp. 34<sup>a</sup> hat auch zweitheilige Taktordnung, aber es hat Auftakt, und so haben die Töne, welche in 33<sup>a</sup> Accent hatten, hier keinen Accent u. umgekehrt. — In 35 u. 36 sind die Tonleitertöne der viertheiligen, in 37 der dreitheiligen Taktordnung unterworfen worden. In 38 u. 39 finden wir gegliederte Takttheile, in 40 zusammengezogene. In den letzten Beispielen haben wir also nicht bloß taktische, sondern auch rhythmische Bewegung.

#### ß.) Das melodische Motiv.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 52.)

In 33<sup>a</sup> bilden die beiden ersten Noten ein Motiv, und zwar, da beide Töne verschiedene Höhe haben, ein melodisches

Motiv. Die Klammerchen unter den Beispielen von 33 bis 41 zeigen uns Motive von verschiedener Größe, zwei-, drei-, viertönige.

### 7.) Der melodische Satz.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 53.)

Beisp. 33<sup>a</sup> ist offenbar ein abgeschlossenes Ganze, eine höhere Einheit, ein melodischer Satz. In der Tonl. gibt der 8. Ton einen natürlichen Schlußton ab. Wenn dieser Schlußton auf gute Taktzeit fällt, dann schließt er den Satz befriedigender ab, als auf leichter Taktzeit. Vergleiche den Schluß in 33<sup>a</sup> mit den in 34<sup>a</sup> u. 38<sup>a</sup>. Ganz besonders beruhigend sind die Schlüsse in 40 u. 41.

In Bezug auf Länge finden wir hier zwei-, drei- und viertaktige Sätze.

### 8.) Die melodische Satzverbindung oder Periode.

(Aus der diat. Tonleiter gebildet.)

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 53—54.)

Der Satz 34<sup>a</sup> hat zwar einen befriedigenden Abschluß; da er aber in der Höhe abschließt, so erwartet man einen Gegensatz, der wieder in die Tiefe hinabführt. Der Schluß des Satzes bei 34<sup>aa</sup> befriedigt darum erst vollkommen. Beide Sätze in 34 verhalten sich nun zu einander wie Hebung und Senkung, wie Vordersatz und Nachsatz. Das ganze Beispiel bildet eine Verbindung musikalischer Sätze, eine musikalische Satzverbindung oder Periode.

In den Beispielen 33 bis 37 kommen nur Takttheile, in 38 u. 39 auch gegliederte, in 40 u. 41 zusammengezogene Takttheile vor. Letztere Perioden sind also innerlich ausgebildeter, als erstere.

## 2. Die chromatische Tonleiter.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 54—56.)

Die chromatische Tonleiter hat lauter halbe Tonstufen. Von c heißt sie

aufwärts:  $c \text{ eis } d \text{ dis } e \text{ f } f\sharp s \text{ g } g\sharp s \text{ a } a\sharp s \text{ h } \bar{c}$ ;

abwärts:  $\bar{c} \text{ h } b \text{ a } a\flat s \text{ g } g\flat s \text{ f } e \text{ es } d \text{ des } c$ .

In dieser Scala haben die Töne, die sie mit der gleichnamigen diat. Tonleiter gemeinsam hat, auf- und abwärts gleiche Benennung; die zwischen den fünf ganzen Tonstufen der diat. Tonl. liegenden Töne aber werden hier aufwärts als erhöhte, abwärts als erniedrigte dargestellt. Der zwischen  $c$  u.  $d$  liegende Ton heißt also aufwärts  $e\sharp s$ , abwärts  $des$ . Die letzten Töne der chromat. Tonl. von  $D$  heißen darum  $h \text{ his } e\sharp s \text{ d}$ , abwärts  $d \text{ eis } c \text{ h } c$ . Die chromatische Tonleiter von  $C$  stellt sich von allen chromatischen Scalen auf dem Papiere am einfachsten dar. Wir nennen sie darum die chromatische Normaltonleiter. Man kann von jedem andern Tone eine chromatische Tonleiter darstellen. Wir erhalten, wenn wir das thun, transponirte chromatische Tonleitern. Siehe Beisp. 43.

**Z u s a m m e n.** In musikalischen Lehrbüchern wird auch noch eine sogenannte enharmonische Tonleiter aufgeführt. Von  $C$  heißt sie: aufwärts:  $c \text{ eis } des \text{ d } dis \text{ es } e \text{ f } f\sharp s \text{ ges } g \text{ g}\sharp s \text{ as } a \text{ ais } b \text{ h } \bar{c}$ ; abwärts:  $\bar{c} \text{ h } b \text{ ais } a \text{ as } g\sharp s \text{ ges } f\sharp s \text{ f } e \text{ es } dis \text{ d } des \text{ cis } c$ .

Es gibt dem Klange nach nur 12 verschiedene diatonische Tonleitern. Einfachste Notirung derselben. Enharmonischer Tonwechsel.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 61—63.)

Nach unserm Tonssysteme gibt es nur zwölf verschiedene Töne. Es sind die, welche wir innerhalb einer Octave ( $c - \bar{c}$ ) finden. Auf einer Claviatur finden wir zwar viel mehr als 12 Töne, aber es wiederholen sich hier nur die Töne einer Octave in der Höhe und Tiefe. Es gibt nun auch nur zwölf dem Klange nach verschiedene Tonleitern. Diese können aber in Noten auf verschiedene Weise dargestellt werden. Folgende Tabelle soll uns zeigen, wie sich die zwölf diatonischen Tonleitern in Noten am einfachsten darstellen lassen.

$C$  hat 0 Kreuz, die gleichklingende Tonl. mit  $B$ een:  $Deses$  hat 12  $B$ ee.

$G$  " 1 " " " " " " " "  $Asas$  " 11 " "

$D$  " 2 Kreuze, " " " " " " " "  $Eses$  " 10 " "

$A$  " 3 " " " " " " " "  $Bebe$  " 9 " "

$E$  " 4 " " " " " " " "  $Fes$  " 8 " "



## B.) Intervalllehre.

### 1. Begriff.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 63.)

Zwei Töne sind in Bezug auf Höhe entweder gleich (c-c), oder verschieden (c-d, c-e). Der Unterschied, der zwischen zwei Tönen in Bezug auf Höhe Statt findet, heißt Tonentfernung, Tonunterschied, Intervall\*). Bei der Bestimmung eines Intervalls bestimmt man die Größe der Entfernung eines Tones von einem andern. Der Ton, auf den man einen zweiten bezieht, kann der obere und der untere sein; man kann also in c-d den Ton d auf c, aber auch c auf d beziehen. Den Ton, von dem ein anderer so und so weit entfernt ist, nennen wir Beziehungston; den, der so und so weit von dem Beziehungstone entfernt ist, nennen wir bezogenen Ton. Ein Intervall bestimmen heißt angeben, wie weit der bezogene Ton von dem Beziehungstone entfernt ist.

### 2.) Die Intervalle.

a.) Intervalle, deren bezogener Ton über dem Beziehungstone liegt.

a.) Die Grundintervalle.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 63 — 65.)

Die acht Töne der diatonischen Tonleiter von C nehmen auf dem Linienysteme acht verschiedene Plätze oder Stellen nach einander ein. Die Note c ist die erste; sie nimmt von diesen 8 Tönen den ersten Platz ein. d ist die zweite Note; sie nimmt von c weg den zweiten Platz ein u. u. Statt „erste Note“ kann man lateinisch sagen *prima nota*; statt „zweite Note“ *secunda nota*; ft. „dritte Note“ *tertia nota*; ft. „vierte Note“ *quarta nota*; ft. „fünfte Note“ *quinta nota*; ft. „sechste Note“ *sexta nota*; ft. „siebente Note“ *septima nota*; ft. „achte Note“ *octava nota*. Gewöhnlich nennt man die erste Note kurzweg *prima* oder *prime*; so die zweite *secunda* oder *secunde*, die

---

\*) Intervallum heißt Zwischenraum, Entfernung; in der Musik Tonentfernung.

dritte *tertia*, *tertio* oder *terz*, die vierte *quarta* oder *quarto* u. u. In der C-Tonleiter heißt nun *d*, nach der Ortsentfernung von *c* weg, eine Secunde, *e* eine Terz, *f* eine Quarte, *g* eine Quinte, *a* eine Sexte, *h* eine Septime, *c̄* eine Octave.

— Da es verschiedene Secunden, Terzen u. gibt, so bestimmt man die Größe dieser Intervalle noch genauer. *d* ist, von *c* eine ganze Tonstufe entfernt, die große Secunde von *c*; *e* ist, von *c* zwei ganze Tonstufen entfernt, eine große Terz; *f* ist eine kleine Quarte, *g* eine große Quinte, *a* eine große Sexte, *h* eine große Septime, *c̄* eine reine Octave von *c*.

Gehen wir über die Octave hinaus, so ist von *d̄* von *c* der neunte Ton oder die None, und zwar die große None; *ē* die große Decime; *f̄* die große Undecime; *ḡ* die große Duodecime. Siehe Beisp. 46. —

### β) Abgeleitete Intervalle.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 65—70.)

*d* ist also von *c* die große Secunde. Die Töne *des* und *dis* stehen auf dem Notensysteme auf derselben Stelle, wo *d* steht. *d*, *des*, *dis*, von *c* weg die zweite Stelle auf dem Notensysteme einnehmend, sind Secunden von *c*, und zwar *d* die große, *des* die kleine, *dis* die übermäßige. So sind *e* und *es* Terzen, *f* u. *fis* Quartan von *c* u. Das Intervall *c-cis* heißt eine übermäßige Prime. Man nennt dann *c-c*, obgleich hier kein Tonunterschied Statt findet, eine reine Prime. Alle Intervalle nun, die um eine übermäßige Prime kleiner sind als die großen, werden kleine; alle, welche um eine überm. Prime größer sind, als die großen, werden übermäßige genannt. So viel als Schlüssel zu der Bestimmung folgender Intervallgrößen.

1.) *c-c* u. *c-cis* sind Primen; die erste heißt reine, die zweite übermäßige.

2.) *c-d*, *c-des*, *c-dis* sind Secunden; die erste heißt große, die zweite kleine, die dritte übermäßige.

3.) *a-c*, *c-es* sind Terzen; die erste ist eine große, die zweite eine kleine. Die große Terz heißt auch Durterz (d. i. harte Terz), die kleine Mollterz (weiche Terz).

4.) *c-f*, *c-fis* sind Quartan; erstere heißt kleine, letztere große Quarte.



5.) c-g, c-ges, c-gis sind Quinten; die erste heißt große, die zweite kleine, die dritte übermäßige. Die kleine-Quinte nennen manche auch verminderte, die große reine.

6.) c-a, c-as, c-ais sind Sexten; die erste ist eine große, die zweite eine kleine, die dritte eine übermäßige.

7.) c-h, c-b sind Septimen; die erste eine große, die zweite eine kleine.

8.) c-c̃, c-cis sind Octaven; die erste eine reine, die zweite eine übermäßige.

Wie die Secunde, so ist auch die None groß, klein und übermäßig; wie die Terz, so ist auch die Decime groß und klein; wie die Quarte, so ist auch die Undecime klein und groß; wie die Quinte, so ist die Duodecime groß, klein und übermäßig. — Siehe nun Beispiel 47. —

Wenn die Note eines bezogenen Tones, der mit seinem Beziehungstone ein kleines Intervall bildet, noch um eine halbe Tonstufe erniedrigt wird, so entsteht ein vermindertes Intervall. dis-fis ist eine kleine, dis-f eine verminderte Terz. eis-h ist eine kleine, cis-h eine verminderte Septime.

Bei der Bestimmung der Intervalle gingen wir von Intervallen der Normaltonleiter aus. Die Intervalle, die sich aus der Beziehung der Töne dieser diat. Tonleiter auf deren Grundton ergeben, nennen wir Grundintervalle; die verkleinerten oder vergrößerten Grundintervalle nennen wir abgeleitete. Abgeleitete Intervalle finden wir auch schon innerhalb der Tonleiter. (d-f, e-g u.)

b.) Intervalle, deren bezogener Ton unter dem Beziehungstone liegt.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 70—71.)

Gewöhnlich ist der bezogene Ton eines Intervalles der obere, der Beziehungston der untere. Es kommt aber auch vor, daß der Beziehungston der obere, der bezogene Ton der

untere ist. In solchem Falle fügt man dem Worte, welches das Intervall anzeigt, das Wörtchen „unter“ als Richtungsbestimmung bei; z. B. Untersecunde. Wenn der bezogene Ton über dem Beziehungstone liegt, so wird dieß nur in seltenen Fällen, insbesondere aber dann, wenn gleichzeitig von Unterintervallen die Rede ist, bezeichnet; z. B. Oberterz, Unterterz. — Von  $\bar{c}$  ist nun  $c$  die kleine Unterprime;  $b$  die große,  $h$  die kleine,  $he$  die übermäßige Untersecunde;  $a$  die kleine,  $as$  die große Unterterz;  $g$  die kleine,  $ges$  die große Unterquarte;  $f$  die große,  $fs$  die kleine,  $fes$  die übermäßige Unterquinte;  $e$  die kleine,  $es$  die große,  $eses$  die übermäßige Untersext;  $d$  die kleine,  $des$  die große Unterseptime.

### c.) Mehrdeutigkeit der Intervalle.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 71.)

Das Intervall, das der zwischen  $d$  u.  $e$  liegende Ton mit  $c$  bildet, klingt wie eine übermäßige Secunde und eine kleine Terz. Das Intervall dieser Töne ist also dem Klange nach mehrdeutig. Nennt man den Ton zwischen  $d$  u.  $e$   $es$ , dann hört die Mehrdeutigkeit auf. Mehrdeutig sind also diese Intervalle nur, wenn ihre Töne bloß gehört, nicht wenn sie aufgeschrieben oder genannt werden. —

### C.) Die musikalische Ziffernschrift.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 72.)

Töne werden zuweilen auch mit Ziffern bezeichnet. Die Zifferreihe

1 2 3 4 5 6 7 8

kann die diatonische Tonleiter von  $C$  bezeichnen. Die chromatischen Zeichen schreibt man, wie in der Notenschrift, am besten vor die Ziffer; doch werden sie auch an andern bequemen Stellen der Ziffern aufgeschrieben. Insbesondere ist zu merken, daß man die Erhöhung durch ein einfaches Kreuz gern durch einen an der Ziffer angebrachten kleinen Strich bezeichnet ( $\text{♯}$  für  $\text{♯}7$ ); ferner, daß man für  $\text{♯}3$  gewöhnlich bloß  $\text{♯}$ ; für  $b3$  gewöhnlich bloß  $b$  schreibt. Siehe nun bei 49 u. 50 verschiedene Tonleitern in Ziffern dargestellt.

## Zweiter Abschnitt.

### Töne zu Dreiklängen verbunden. Harmonieverbindungen aus Dreiklängen. (In Dur.)

#### a.) Bildung (Entstehung), Arten, Lage der Dreiklänge u.

##### 1.) Der Dreiklang der ersten Stufe der Tonleiter.

###### a.) Entstehung und Bestandtheile des Dreiklänges.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 73—74.)

Mehrere Töne gleichzeitig angeschlagen geben einen Zusammenklang. Nach der Zahl der zugleich erklingenden Töne gibt es Zwei-, Drei-, Vier-, Fünfklänge.  $\text{d}^{\flat}$  ist ein herber,  $\text{e}^{\flat}$  ein angenehm klingender Zweiklang. Die Töne  $\text{c d e}$  geben zusammen einen herben, aber  $\text{c e g}$  einen angenehm klingenden Zusammenklang. Diesen letzteren Zusammenklang, aus zwei übereinander stehenden Terzen gebildet, nennt die Kunstsprache schlechthin Dreiklang, auch Accord, Harmonie, Dreiklangsharmonie. Der unterste Ton heißt sein Grundton; als erstes Intervall des Acc. heißt er auch Prime. Der zweite Ton ist eine große Terz, der dritte eine große Quinte vom Grundtone entfernt.  $\text{c e g}$  sind der erste, dritte und fünfte Ton der diat. Tonleiter von C.

##### ß. Die bezogenen Töne und der Beziehungston des Dreiklänges.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 75.)

Wenn wir Beisp. 52<sup>a</sup> u. 52<sup>b</sup> singen; so haben wir nach dem letzten Tone jedes dieser Beispiele das Gefühl, daß noch etwas kommen muß. Singen wir 52<sup>c</sup> oder  $\text{h}$ ; so befriedigt uns hier der Schluß vollkommen. Hierauf folgt: die Terz und Quinte eines Dreiklänges beziehen sich auf den Grundton, streben nach diesem hin, sie sind bezogene Töne. Der Grundton zieht Terz und Quinte an sich, trägt gleichsam beide Intervalle; er ist ihr Beziehungston. Wir finden also im Dreiklange den Gegensatz von Ruhe und Bewegung, von Beziehungs- und be-

zogenen Tönen wieder. Wir lernten diese Gegensätze bekanntlich schon in der diat. Tonleiter kennen. —

7.) Verstärkung des Beziehungstones im Dreiklänge.  
 Bezifferung der bezogenen Töne des Dreiklanges  
 über dem Grundbasse.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 75 — 76.)

Den Grund- oder Beziehungston im Dreiklänge, den Träger der übrigen Töne, verstärkt man gern durch die Unteroctave, oder nach Befinden durch die Unteroctave von der Unteroctave. Man sehe Beisp. 53 u. 54. Dieser tiefere Grundton heißt Basson, und weil er zugleich Grundton ist, auch Grundbass. Nun ruhen in 53 die obern Dreiklänge eigentlich auf den Grundbässen, und die obern Grundtöne werden eigentlich auch von den untern Bassönen getragen. — Obgleich in 53 immer vier Töne zusammen erklingen; so sieht man doch die hier befindlichen Zusammenklänge, da sie nur drei verschiedene Töne haben, deren einer eben nur verstärkt worden ist, immer noch als Dreiklänge an.

Ueber dem Grundbasse deutet man häufig die bezogenen Töne, Terz und Quinte, durch Ziffern oder chromatische Zeichen an. Diese Ziffern und chromatischen Zeichen heißen Signaturen; das Setzen der Signaturen heißt signiren; ein Bass mit Signaturen ein signirter oder bezifferter Bass. (Denke an bezifferte Bässe in nicht-ausgeschriebenen Choralbüchern.) Sollte man den obern Grundton mit signiren, so müßte man ihn, da er einen tiefern Ton unter sich hat und von diesem abgezählt werden muß, durch die Ziffer 8 bezeichnen. Auffallen muß es, daß in 53 im C-Accorde der Ton  $\bar{e}$  als Terz signirt worden, da er doch eine Decime vom Bassone entfernt ist. Merke: Man beziffert die Töne des Dreiklanges nicht als Intervalle vom Grundbasse, sondern als Dreiklangintervalle.

Wir werden von nun an öfter Gelegenheit nehmen, Winke oder gar Formeln für die Wiederholung zu geben, die der Schüler außer der Unterrichtsstunde für sich oder in Gemeinschaft mit andern Schülern anzustellen ~~ist~~, um das Vorgetragene sich ganz zu eignen zu machen und sich zugleich für die Wiederholung, die der Lehrer in der Regel über das in voriger Stunde Vorgetragene anstellen wird, vorzubereiten. Wir geben

diese Winke oder Formeln unter der Ueberschrift: „Winke für die Wiederholung;“ oder „Für die Wiederholung.“

Winke für die Wiederholung.

Uebe Dich, Dich über jeden Dreiklang der Beispiele bei 53 u. 54 in folgender Weise aussprechen zu können:

1.) (Beisp. 53.) Der erste Acc. ist der C-Dreiklang. Der Grund- oder Beziehungston desselben heißt C; er kommt hier doppelt vor. B ist gr. Terz, g-gr. Quinte; beide Töne sind die bezogenen Töne des C-Dreiklanges. — Der folgende Acc. ist der G-Dreiklang. Der Grund- oder Beziehungston desselben heißt G; er kommt hier doppelt vor u.

2.) Aufgabe. Uebe Dich, schnell angeben zu können, in welchem Accorde jeder Ton der enharmonischen Tonleiter von C als Beziehungs-, und in welchen Accorden jeder als bezogener Ton vorkommt.

Formel für die mündliche Lösung dieser Aufgabe: Der Ton c ist Beziehungston im C-, bezogener Ton im As- u. F-Accorde. Der Ton cis ist u. u.

### d.) Die Lagen des Dreiklanges.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 76—77.)

Der Dreiklang hat drei verschiedene Intervalle; jedes dieser Intervalle kann in der Oberstimme liegen, und hiernach rehet man von drei Lagen eines Dreiklanges. Wenn der Dreiklang die Terz in der Oberstimme hat, so steht er in der Terzlage; wenn er die Quinte in der Oberstimme hat, so steht er in der Quintlage; wenn er die Octave in der Oberstimme hat, so steht er in der Octavlage. Die Terzlage nennt man auch die erste, die Quintlage die zweite, die Octavlage die dritte Lage des Dreiklanges. Terz-, Quint- und Octavlage sind also die drei Lagen des Dreiklanges. Von diesen Lagen befriedigt die am meisten, welche den Grundton oben hat. Es schließt darum jeder Choral mit einem Dreiklange in der Octavlage.

### 2.) Die sieben Dreiklänge der diatonischen Tonleiter.

a.) Bildung und Benennung derselben.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 77—79.)

Wir können über jedem Tone einer diatonischen Tonleiter einen Dreiklang aufbauen, dessen Terz und Quinte Töne derselben

Tonleiter sind. Der Dreiklang der ersten Stufe der C-Tonleiter heißt: c e g; der der zweiten: d f a; der der dritten: e g h; der der vierten: f a c; der der fünften: g h d; der der sechsten: a c e; der der siebenten: h d f. Der Dreiklang der ersten Stufe besteht aus Grundton, großer Terz und großer Quinte; er wird großer, harter oder Dur-Dreiklang\*) genannt. Durdreiklänge sitzen noch auf der vierten und fünften Stufe der diatonischen Tonleiter. Der Dreiklang auf der zweiten Stufe besteht aus Grundton, kleiner Terz und großer Quinte; er wird weicher oder Moll-Dreiklang\*\*) genannt. Molldreiklänge sitzen noch auf der dritten und sechsten Stufe der diatonischen Durscala. Der Dreiklang auf der siebenten Stufe besteht aus Grundton, kleiner Terz und kleiner Quinte; er wird — da die bezogenen Intervalle kleine sind — kleiner, gewöhnlich aber vermindelter Dreiklang genannt. — Die besprochenen Dreiklänge heißen, weil jeder ihrer Töne einer und derselben diatonischen Tonleiter angehört, leitereigene (der Tonleiter angehörige) Dreiklangsharmonieen. Die Dreiklänge d fis a, es g b gehören der C-Tonleiter nicht an, sind dieser Scala fremd. Den leitereigenen stehen die leiterfremden Harmonieen gegenüber. — Von den sieben leitereigenen Dreiklangsharmonieen einer diatonischen Tonleiter sind dreie Dur-, dreie Molldreiklänge und einer ein vermindelter. Der Begriff „Dreiklang“ ist uns nun, da wir Arten kennen, Gattungsbegriff.

Was haben wohl die drei Dreiklänge mit einander gemein? Worin sind sie verschieden? Zunächst hat jeder dieser Dreiklänge drei Töne zu Bestandtheilen, die terzenweis über einander aufgestellt sind. Der Durdreiklang hat mit dem Molldreiklang die große Quinte, der Molldreiklang mit dem verminderten die kleine Terz gemein. Verschieden sind der Dur- und Molldreiklang in der Terz; in Dur liegt die Durterz unten, in Moll liegt sie oben; in Dur liegt die Molalterz oben, in Moll liegt sie unten. Der Moll- und verminderte Dreiklang unterscheiden sich durch die Quinte.

\*) Durus, a, um, hart.

\*\*) Mollis, e, weich.

**ß.) Betrachtung der bezogenen und der Beziehungstöne in den sieben leitereignen Dreiklängen.**

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 79—80.)

In den leitereignen Dreiklangsharmonieen einer diatonischen Scala ist jeder ihrer Töne Grundton oder Träger einer Harmonie. Die Terz und Quinte jedes Dreiklanges sind in Beziehung auf dessen Grundton bezogene Töne. Jeder Tonleiterton kommt nun als Grundton, jeder aber auch als Terz und jeder als Quinte vor. Wie mannigfach sind demnach die Beziehungen, in die die sieben Tonleitertöne schon in den sieben leitereignen Dreiklängen treten! —

**Winke für die Wiederholung.**

Übe Dich, Dich über die leitereignen Dreiklänge der Tonleiter von C bis Cis und von C bis Ces in folgender Weise aussprechen zu können.

„Die leitereignen Harmonieen der G-Tonleiter. Die 1. leitereigne Dreiklangsharmonie heißt g h d; g ist Grund- oder Beziehungston der Harmonie, h und d sind bezogene Töne. Die 2. leitereigne Dreiklangsharmonie heißt a c e; a ist Beziehungston der Harmonie, c und e sind bezogene Töne u. s. w. u. s. w. In den Dreiklängen der G-Tonleiter kommt g als Beziehungston im G-dur-, als bezogener Ton im E-moll- und C-dur-Accorde, überhaupt also in den Harmonieen der 1. 4. und 6. Stufe vor; a als Beziehungston im A-moll-, als bezogener Ton im verminderten Dreiklange von fis u. im D-dur-Accorde, überhaupt also in der 2., 5. und 7. leitereignen Harmonie. u. s. w.

**γ.) Bezeichnung der leitereignen Dreiklänge der diatonischen Tonleiter durch Buchstaben und Ziffern.**

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 80—82.)

In den Ausdrücken: „Durdreiklang von C“, „Molldreiklang von C“, bezeichnet C nur den Grundton des betreffenden Dreiklanges. Wenn wir, durch ein großes C das „Dur“, durch ein kleines das „Moll“ anzeigen, so können wir obige Ausdrücke so abkürzen: „Dreiklang von C“ oder „C-Dreiklang“, und „Dreiklang von c“ oder „c-Dreiklang“. Hier bezeichnet der Buchstabe C und c den Grundton des Dreiklanges und zugleich die Art dieses Dreiklanges. Den verminderten Dreiklang bezeichnet man mit einem kleinen Buchstaben und einer links oben angeschriebenen Null: „<sup>0</sup>h-Dreiklang“ heißt „verminderter Dreiklang von h“. Von dieser abgekürzten Bezeichnungart der Dreiklänge

werden wir in der Folge insbesondere im Texte Anwendung machen.

In dem 58. Beisp. ist unter den Bässen durch Buchstaben der Name und die Art jeder leitereignen Dreiklangsharmonie bezeichnet worden. (C d e F G a <sup>h</sup> C.) Wenn man unter einer dieser Harmonieen bloß angeben will, auf welcher Stufe sie in der Tonleiter sitzt, so kann man dieß unter dem Grundbasse mit einer arabischen (1, 2, 3) oder römischen Ziffer (I, II, III) anzeigen. Durch unterschiedene Größe und den Gebrauch der Null kann man nun auch an diesen Ziffern die Art des betreffenden Dreiklanges bezeichnen. In 58 zeigt I unter dem Tone c an, daß der dortige Dreiklang der erste der Tonleiter und ein Durdreiklang ist; II unter d, daß der dortige Dreiklang der zweite der Tonleiter und ein Molldreiklang ist u. Durch: D e <sup>fis</sup> G A h <sup>°cis</sup> D bezeichnet man auf kurze Weise die leitereignen Dreiklänge der diatonischen Tonleiter von D nach Namen und Art; durch I II III IV V VI <sup>°VII</sup> VIII bezeichnet man nur ganz allgemein, was für ein Dreiklang der Art nach auf jeder Stufe einer diatonischen Scala sitzt. Die Ziffern: I III IV I zeigen eine erste, dritte und vierte leitereigne Dreiklangsharmonie einer diatonischen Scala an; es ist aber nicht bestimmt, von welcher. Wir können dieß leicht durch den Grundton bestimmen. Z. B.

G: I III IV I u.

D: I III IV I u.

#### Für die Wiederholung.

1.) Nenne die Harmonieen, die folgende Buchstaben anzeigen, in Tönen.

C, c, <sup>°c</sup>, Cis, <sup>°cis</sup>, des, <sup>°des</sup>, Des, <sup>°d</sup>, <sup>°es</sup>, D, es, dis, <sup>°dis</sup>, <sup>°e</sup>, Dis, E, <sup>°es</sup>, fes, <sup>°f</sup>, f, fis, ges, <sup>°gis</sup>, <sup>°ges</sup>, Ges, <sup>°g</sup>, <sup>°gis</sup>, <sup>°as</sup>, g, <sup>°as</sup>, as, G, <sup>°as</sup>, As, a, <sup>°a</sup>, Ais, ais, b, <sup>°b</sup>, A, B, <sup>°ais</sup>, <sup>°h</sup>, h, H, <sup>°ces</sup>, c, Ces.

2.) Nenne die Harmonieen, die durch folgende Ziffern bezeichnet werden.

G: II III VI <sup>°VII</sup>. As: II III VI V <sup>°VII</sup>. Gis: II <sup>°VII</sup> VI V IV. A: I IV V II III VI. B: II VI <sup>°VII</sup> III. Ferner aus der Ais-, H-, Ces-, His-, Cis-, Des-, Dis-, Es-, E-, Fes-, Fis-, Ces-Tonleiter: II <sup>°VII</sup> III VI IV V.



### d.) Die leitereignen Dreiklänge in ihren verschiedenen Lagen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 82.)

Wie der Dreiklang der ersten Stufe der Tonleiter, so kann natürlich jeder (oben) in drei Lagen, in der Terz-, Quint- und Octavlage dargestellt werden. Siehe Beisp. 59.

### b.) Harmonieverbindungen, aus den leitereignen Dreiklängen gebildet.

#### 1.) Die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen.

#### Vorbemerkung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 83.)

In dem Beisp. 17<sup>a</sup> können wir jeden Ton des ersten Taktes an sich, und als Glied des Taktes betrachten. Betrachten wir die Töne dieses Taktes an sich, so fassen wir — da das Beispiel ein bloß rhythmisches ist — jeden nach seiner Länge ins Auge. Im Takte ist die erste Note vor allen andern gewichtig; sie ist Träger der andern. Die zweite Note ordnet sich der ersten, die vierte der dritten; die dritte ordnet sich mit der vierten, ebenso wie die zweite, der ersten unter. — Im Dreiklange können wir auch jeden Ton an sich, und als Glied der Harmonie betrachten. An sich ist im C-Dreiklange c ein einzelner Ton, e ein einzelner Ton, der von c weg eine Terz ist u. Im Dreiklange ist c Grundton des Accordes, e und g sind bezogene, also auf c ruhende Töne. Die Töne c e g bilden ein Ganzes, in dem jeder einzelne Ton ein Glied ist. So kann nun auch eine Harmonie an sich, und, in Verbindung mit andern, als Glied einer Harmonieverbindung betrachtet werden. Bis jetzt haben wir die sieben Dreiklangsharmonieen einer diatonischen Tonleiter nur an sich betrachtet; nun wollen wir sie auch als Glieder harmonischer Sätze kennen lernen.

#### Die Harmonieverbindung I-V-I.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 83 — 87.)

Beisp. 60<sup>a</sup> besteht aus der C- und G-Harmonie. Wenn wir bloß den 1. Takt aus 60<sup>a</sup>, oder Beisp. 60<sup>d</sup> bis zur Terz-

mate spielen; so fühlen wir nach der G-Harmonie einen Zug nach der C-Harmonie hin. Lassen wir in 60<sup>a</sup> den C-Dreiklang nachfolgen, so erwarten wir dann nichts mehr. Beisp. 60<sup>a</sup> fühlen wir als ein Ganzes; die einzelnen Harmonieen als Glieder dieses Ganzen; und zwar C-dur, als Beziehungs-, G-dur als bezogene Harmonie. Die C-Harmonie ist offenbar Grundlage des Beispiels; wir könnten sie darum die Grundharmonie desselben nennen. Dieser Kunstausdruck hat aber schon anderweite Bestimmung; und darum behalten wir für sie die gewöhnliche Benennung „tonische Harmonie“ bei. — Das Wort „tonisch“ kommt her von „Ton“. In 60<sup>a</sup> ist c der Grundton der Tonleiter und der ersten leitereignen Harmonie, Träger der Tonleitertöne und der Töne der C-Harmonie. Da man nun den ersten Ton der C-Tonleiter als den Grundton, als den Fundamentaltönen des Beisp. 60<sup>a</sup> ansehen muß; so sagt man auch: „das Beispiel geht aus dem Tone C“. Die Harmonie des Grundtones einer diatonischen Scala nennt man nun „Harmonie des Grundtones“, gewöhnlicher „tonische Harmonie“. — Die Harmonie der fünften Stufe der Tonleiter wird Dominantharmonie genannt. „Dominant“ kommt her von dem lat. Worte *dominari*, d. h. herrschen; „Dominantharmonie“ bedeutet also „herrschende Harmonie“. Warum man die fünfte leitereigne Harmonie der diatonischen Scala Dominantharmonie nennt, werden wir später sehen. — Den Grundton der tonischen Harmonie nennt man „Tonica“, auch „tonische Note“, den Grundton der Dominantharmonie „Dominante.“

---

In 60<sup>b</sup> ist die G-Harmonie Beziehungs-, die D-Harmonie bezogene Harmonie; in 60<sup>a</sup> war der G-Acc. bezogene Harmonie. Wie also ein einzelner Ton in dem einen Accorde Beziehungs-, in einem andern bezogener Ton sein kann; so kann auch eine Harmonie in der einen Harmonieverbindung Beziehungs-, in einer andern bezogene Harmonie sein.

---

Beisp. 60<sup>a</sup>, in dem der letzte Accord auch oben den Grundton hat, schließt befriedigender, als die Beispiele 60<sup>b</sup> u. c, in de-

nen im Schlußaccorde ein bezogener Ton in der Oberstimme liegt.

In 60<sup>a</sup> schließt sich der Dominantdreiklang inniger an die tonische Harmonie an, als in 61<sup>a</sup>. In 61<sup>a</sup> u. d. nimmt sich die Dominantharmonie in 2. Lage gut aus.

#### Für die Wiederholung.

Nachdem der Sch. die auf Seite 86 des Lehrb. d. musikal. Composition gestellte Aufgabe gelöst hat, bereitet er sich zur nächsten Lehrstunde vor, das über jedes Sätzchen der Lösung aussprechen zu können, was wir jetzt über das Sätzchen 60<sup>a</sup> sagen: „Das Sätzchen geht aus dem Tone G. Die erste Harmonie ist an sich der G-dur-Dreiklang; in der Tonart tonische, also Beziehungsharmonie. Die zweite Harmonie ist an sich der G-dur-Acc.; in der Tonart Dominant, also bezogene Harmonie. Die dritte Harmonie ist gleich der ersten.“

#### Die Harmonieverbindung I-IV-I.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 87—88.)

Spielen wir aus 62<sup>a</sup> nur den ersten Takt, so erwarten wir nach der F-Harmonie auch noch eine andere. Spielen wir 62<sup>a</sup> ganz, so fühlen wir es als ein abgeschlossenes Ganze. Hier bezieht sich die F-Harmonie fühlbar auf die C-Harmonik. Der C-Accord ist in 62<sup>a</sup> Beziehungs-, der F-Accord bezogene Harmonie. In der Kunstsprache nennt man die vierte leitereigene Harmonie der diatonischen Tonleiter Unter- oder Subdominantharmonie. Die Harmonie auf der 5. Stufe heißt dann, dieser gegenüber, Oberdominantharmonie.

#### Für die Wiederholung.

Nachdem die auf S. 88 des Lehrb. d. musikal. Composition gestellte Aufg. gelöst worden, spricht der Sch. über jedes Beispiel das aus, was wir jetzt über 62<sup>a</sup> b, c sagen. „Die erste Harmonie des Sätzchens 62<sup>a</sup> ist an sich der C-dur-Dreikl.; in der Tonart tonische, also eine Beziehungsharmonie. Die zweite Harmonie ist an sich der F-dur-Dreikl.; in der Tonart Subdominant, also eine bezogene Harmonie. Die dritte Harmonie ist gleich der ersten.“ — 62<sup>a</sup> schließt in der Octav-, 62<sup>b</sup> in der Terz-, 62<sup>c</sup> in der Quintlage; die Octavlage gibt einen befriedigendern Schluß, als die Terz- und Quintlage.

**Harmonieverbindungen, aus der tonischen, Subdominant- und Dominantharmonie gebildet.**

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 88 — 89.)

In 64<sup>a</sup> und 65<sup>a</sup> kommen die tonische, Subdominant- und Dominantharmonie in einem Beispiele vor; doch so, daß nach der ersten Dominantharmonie erst wieder die tonische folgt, ehe die andere Dominantharmonie auftritt. In 66<sup>a</sup> und 67<sup>a</sup> folgen die beiden Dominantharmonieen unmittelbar auf einander. Bei der ~~einander~~einanderfolge dieser Accorde können leicht fehlerhafte Fortschreitungen, Quinten- und Octaven-Parallelen entstehen. Siehe 66<sup>d</sup>. Hier singt der Tenor  $\bar{f} \bar{g}$ , gleichzeitig der Bass auch  $f g$ ; der Sopran schreitet mit dem Tenore und Basse in großen (reinen) Quinten fort. Daß Quintenfortschreitungen an sich sehr herbe klingen, ist sicher. Man spiele Beisp. 68<sup>i</sup>. Octavenfortschreitungen klingen zwar an sich nicht übel. Wenn aber im vierstimmigen Satz eine Stimme mit einer andern auf kurze Zeit in Octaven fortschreitet, so verstärkt sie nur die andere, und hört — so lange sie dieß thut — auf, selbständige Stimme zu sein. Wir wollen nun in unsern Arbeiten falsche Quinten- und Octavenfortschreitungen zu vermeiden suchen.

### Melodische und harmonische Bewegung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 90 — 91.)

Eine Stimme kann sich von einem Tone aus nach oben und nach unten, also auf- und abwärts bewegen. Hier- nach unterscheiden wir steigende und fallende melodische Bewegung. Schreitet eine Stimme in den Tönen einer diatonischen Tonleiter (in ganzen und halben Tonstufen) fort, dann hat sie diatonische; schreitet sie in halben Tönen fort, dann hat sie chromatische Bewegung. Die diatonische und chromatische melodische Bewegung nennt man auch die schrittweise. Dieser entgegengesetzt ist die sprunghafte oder schweifende; nach dieser geht eine Stimme in größeren als Secundenschritten einher. Siehe 68<sup>c</sup>.

Betrachtet man die melodische Bewegung zweier Stimmen nach ihren gegenseitigen Richtungsverhältnissen, so faßt man die sogenannte harmonische Bewegung ins Auge. Wenn die melodische Bewegung zweier Stimmen eine Richtung verfolgt, so haben sie grade

Bewegung, lat. *motus rectus*. Die grade Bewegung heißt gleichlaufende oder parallele, wenn die beiden Stimmen immer gleichweit von einander absteigen (siehe 68<sup>d</sup>); ungleichlaufende oder nicht-parallele aber, wenn die Stimmen zwar immer eine Richtung verfolgen, aber in ungleichen Intervallen fortschreiten. Siehe nicht-parallele Bewegung in 68<sup>f</sup>. In 68<sup>e</sup>, bewegt sich eine Stimme nach unten, während sich die andere nach oben bewegt und umgekehrt. Solche harmonische Bewegung heißt Gegenbewegung, lat. *motus contrarius*. Bei der graden und der Gegenbewegung machen immer beide Stimmen zu gleicher Zeit einen Tonschritt, beide Stimmen also gleichviel. Nun kann aber auch eine Stimme einen Ton halten, während eine andre — in steigender und fallender Bewegung — mehrere Töne zu diesem singt. Man nennt die Bewegung einer Stimme zur Seite eines liegenden Tones Seitenbewegung, lat. *motus obliquus*.

2.) Harmonieverbindungen, in denen auch die leitereigenen Dreiklänge der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Anwendung kommen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 91—94.)

In den bis jetzt gebildeten harmonischen Sätzen kommen nur die erste, vierte und fünfte leitereigene Dreiklangsharmonie vor. In 69<sup>a</sup> folgt auf C-dur a-moll, die 6. leitereigene Harmonie der C-Tonleiter. Wir spielen 69<sup>a</sup>. Nach a-moll erwarten wir Fortsetzung; a-moll ist eine abhängige, eine bezügliche Harmonie. In 69<sup>c</sup> folgt auf a-moll die tonische Harmonie C. Wir fühlen, daß diese beiden Harmonieen nicht so abwechseln können, und erkennen somit, daß die 6. leitereigene Dreiklangsharmonie der tonischen nicht so nahe steht, als die fünfte und vierte. Die 6. leitereigene Dreiklangsharmonie schließt sich gern an die Dominantharmonieen an, und so wird dann der Hörer von der 6. leitereigenen Harmonie durch eine der Dominantharmonieen in die tonische geführt. Siehe 69<sup>d u. e</sup>.

Wenn wir eben aussprachen, daß die 6. leitereigene Dreiklangsharmonie der tonischen nicht so nahe liegt, als die Dominantharmonie, so soll damit nicht gesagt sein, daß die tonische Harmonie nicht auf die 6. leitereigene folgen dürfe. Daß

das geschehen kann, zeigt Beisp. 69<sup>b</sup>. — So gehen nun auch die Dreiklangsharmonieen der 2. und 3. Stufe der diatonischen Tonleiter selten unmittelbar, sondern gewöhnlich mittelbar, durch die Dominantharmonieen zur tonischen. Man spiele 70<sup>a, b</sup> und 71<sup>a, b</sup>, dann 70<sup>c</sup> und 71<sup>c, d, e</sup>. Die Dominantharmonieen erhalten so unter den leitereignen Harmonieen eine besondere Wichtigkeit; sie stehen offenbar der tonischen am nächsten, sie ziehen aber auch die übrigen an sich und vermitteln sie mit der tonischen. So nehmen sie allerdings eine gewisse höhere Stellung unter den bezüglichen leitereignen Dreiklängen ein; sie üben eine gewisse Herrschaft über die andern nicht-tonischen Harmonieen aus; und eben darum nennt man sie nun auch herrschende oder Dominant-Harmonieen. Das Bestimmungswort „Dominant“ deutet also gewissermaßen auf den Rang, den jene Harmonieen unter den leitereignen Harmonieen einnehmen. — Wenn wir die Beziehungen der nicht-tonischen Harmonieen zur tonischen nach Graden bestimmen; so haben die Dominantharmonieen zur tonischen Beziehungen ersten, die 2., 3. und 6. leitereigne Dreiklangsharmonie Beziehungen zweiten Grades.

#### Für die Wiederholung.

Die in der Aufgabe auf S. 94 des Lehrb. d. musikal. Composition zu §. 35 bezeichneten Beispiele werden vom Schüler in den Tonarten, in denen sie ausgearbeitet worden, so zergliedert, wie wir dieß an 69<sup>d</sup> zeigen. Der Sch. sagt, 69<sup>d</sup> vor sich liegend: „Dieß Beisp. geht aus C. Die erste Harmonie ist an sich die C-Harmonie; in der Tonart die tonische oder die Beziehungsharmonie. — Die zweite Harmonie ist an sich der a-moll-Dreikl.; in der Tonart sechste leitereigne Harmonie, also eine Harmonie, die mit der tonischen, mit C-dur, im zweiten Grade der Beziehung steht. — Die dritte Harmonie ist an sich die F-Harmonie; in der Tonart Subdominantharmonie. Sie steht mit der tonischen in nächster Beziehung. Die 6. leitereigne Harmonie schließt sich hier an die Subdominantharmonie an. — Die fünfte Harmonie ist an sich der G-dur-Dreikl.; in der Tonart Dominantharmonie. — Die letzte Harmonie ist an sich die C-, in der Tonart tonische Harmonie.“ —

Bei der Analyse des Beisp. 72<sup>a</sup> wird bemerkt, daß sich die a-Harmonie zunächst an eine andere anschließt, die mit der tonischen Harmonie auch im 2. Grade der Beziehung steht. Beide werden dann von der Dominantharmonie angezogen. Ähnliches finden wir auch in 73. — In 74 folgt auf die Dominantharmonie die 6. leitereigne. Wenn wir die Dominantharmonie hören lassen, stehen wir der tonischen Harmonie ganz nahe; das Beispiel führt aber nach G-dur in Harmonieen, die der tonischen wieder ferner stehen;

diese (a- und e-moll) werden dann aber von der Subdominantharmonie angezogen und mit der tonischen vermittelt. Dieß und Ähnliches wird Alles bei der Analyse bemerkt.

### 3.) Anwendung aller leitereignen Dreiklänge. Harmonisirung der diatonischen Tonleiter.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 94—98.)

In der tonischen und den beiden Dominantharmonieen liegen alle Töne der diatonischen Tonleiter. Siehe Beisp. 75°. In der Harmonieverbindung C: I-IV-V hat demnach jeder Tonleiterton einen Baßton; und zwar die Prime, Terz, Quinte und Octave die Tonica, die Quarte, Sexte (und Octave) die Subdominante, die Secunde (Quinte) und Septime die Dominante. Siehe 75<sup>d, e, f</sup> und 75<sup>g u. ss</sup>. Bei 75<sup>h</sup> finden wir unter jedem Tonleitertone eine Dreiklangsharmonie, und zwar die, von welcher sich unter dem entsprechenden Tonleitertone in 75<sup>g</sup> der Grundbaß findet. In 75<sup>h</sup> gibt uns der Baßton den Grundbaß, der Melodieton die Lage jeder Harmonie an. Eine Melodie (die Tonleiter ist auch eine solche) mit Harmonieen versehen, heißt sie harmonisiren. In unserer Harmonisirung der Tonleiter bei 75<sup>h u. hh</sup> kommen noch falsche Fortschreitungen (Quinten\* und Octaven) vor, die wir aber erst später werden vermeiden lernen. (Siehe die Klämmerchen.)

In 76 ist jeder Melodieton mit zwei, in 77 mit drei Accorden harmonisirt worden. Wenn in 75<sup>h</sup> die Tonleitertöne bald Octav, bald Terz, bald Quinte der untergelegten Harmonieen sind; so tritt in 76 jeder Tonleiterton als Octave und Quinte; in 77 jeder als Octave, Terz und Quinte der untergelegten Harmonieen auf. Wir sehen hier die Melodietöne in verschiedene Beziehungen treten; jeder Ton wird Glied verschiedener Harmonieen. —

In 76<sup>a</sup> und 77<sup>a</sup> ist der zweite und jeder folgende Takt grade so gebaut, wie der erste; jeder ist gleichsam Wiederholung des ersten auf andern Tönen. Solche Beispiele nennt man harmonische Reihen oder Sequenzen. — Ein Fortschritt aus einer Harmonie in eine andere heißt ein Harmonieschritt.

Die Größe eines Harmonieschrittes wird nach dem Intervall bestimmt, das die Grundbässe beider Harmonieen bilden; wobei man sich aber den Bass der zweiten Harmonie immer über dem der ersten stehend zu denken hat. In 76<sup>a</sup> finden wir im 1. Takte einen Quartens-, vom 1. zum 2. Takte einen Sexten-Harmonieschritt. Es wechseln in diesem Beispiele Quartens- und Sexten-Harmonieenschritte. In 76<sup>b</sup> finden wir lauter Quartens-, in 77<sup>a</sup> lauter Sexten-Harmonieschritte.

#### Für die Wiederholung.

Die 7. leitereigene Dreiklangsharmonie steht der tonischen von allen leitereigenen Dreiklängen am fernsten; wir sagen: im dritten Grade der Harmoniebeziehungen. In 76<sup>b</sup> geht <sup>o</sup>h durch Harmonieen des 2. Beziehungsgrades zur Dominant- und Tonicaharmonie. <sup>o</sup>h kann aber auch unmittelbar in eine Dominantharmonie übergehen. Siehe 76<sup>a</sup>. — Wenn wir nun festhalten, daß die Dominantharmonieen im ersten, die 2., 3. und 6. leitereigene Harmonie im zweiten, die 7. leitereigene Harmonie im dritten Grade der Beziehung zur tonischen Harmonie stehen; so sehen wir in 76 und 77 die Harmonieen bald sich näher der tonischen, bald ferner von der tonischen halten. In 76<sup>a</sup> z. B. folgt auf die der C-Harmonie ganz nahe stehende F-Harmonie; dann d-moll, eine Harmonie, die der tonischen wieder ferner steht; dann folgt wieder eine, die der tonischen ganz nahe steht; dann wieder eine, die der tonischen wieder ferner steht u. — Das hier Bemerkte möge der Sch. bei der Analyse dieser Beispiele mit bemerken. —

#### 4.) Weite oder zerstreute Harmonie.

Wenn die Töne eines Accordes so nahe als möglich bei einander liegen, so sagt man, daß er in enger Lage oder in enger Harmonie stehe. Siehe 78<sup>a</sup>. Die Beispiele 76 und 77 sind in enger Harmonie ausgeschrieben. Daß dort der Bass weit von den obern Stimmen absteht, thut nichts. — Wenn nun aber die Töne eines Dreiklanges so ausgeschrieben sind, daß zwischen den einzelnen Tönen Accordstellen leer stehen, so nennt man diese Lage der Accordtöne die weite oder zerstreute, auch weite oder zerstreute Harmonie. Siehe 78<sup>b, c, d</sup> und 79<sup>a, b, c</sup>. Als Regel merken wir uns, daß man im vierstimmigen Satze die Stimmen (hier ist insbesondere die Rede von den drei obern) nicht leicht über eine Octave auseinander gehen läßt. —



## Dritter Abschnitt.

### Die Molltonleiter; die leitereignen Dreiflänge in Moll. Verbindungen dieser Dreiflänge zc.

#### a.) Die Molltonleiter und ihre chromatischen Zeichen.

##### 1.) Die Normaltonleiter.

(Entwicklung derselben.)

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 99 – 103.)

Außer der diatonischen Tonleiter von C haben wir bereits früher noch andere kennen gelernt, deren Töne alle auf den Untertasten des Claviers liegen. Beisp. 80 zeigt von b bis f diese Scalen den Noten und Namen nach. Welche Dreiflangsharmonieen und welche Harmonieverbindungen (aus Dreiflängen) sich aus der diatonischen Tonleiter von C entwickeln können, haben wir gesehen. Ob nun auch aus den andern diat. Scalen bei 80 solche harmonische Sätze hervorgehen können? — Wir wollen es sehen. Beisp. 81 zeigt die leitereignen Dreiflänge der bei 80<sup>b</sup> bis <sup>f</sup> befindlichen diatonischen Scalen. Die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen bildeten wir in der Tonleiter aus der ersten, vierten und fünften ihrer Dreiflangsharmonieen. In 82<sup>a</sup> bilden die erste und vierte, in 82<sup>b</sup> die erste und fünfte leitereignen Dreiflangsharmonie der dorischen Tonleiter harmonische Sätze. Beide sagen unserm Gefühle nicht zu. In 80<sup>a</sup> verlangt unser Ohr für G-dur g-moll; in 80<sup>b</sup> für a-moll A-dur. Siehe 82<sup>c</sup>. — In 82<sup>d</sup> finden wir die erste und vierte, in 82<sup>e</sup> die erste und fünfte leitereignen Dreiflangsharmonie der phrygischen Tonleiter zu Sätzen verbunden. 82<sup>d</sup> klingt gut; in 82<sup>e</sup> aber verlangt unser Gefühl für <sup>h</sup> die H-Harmonie. Siehe und spiele 82<sup>f</sup>. — In 82<sup>g</sup> finden wir die erste und vierte, in 82<sup>h</sup> die erste und fünfte leitereignen Dreiflangsh. der lydischen Tonleiter zu Sätzen verbunden. 82<sup>h</sup> klingt gut; in 82<sup>g</sup> aber verlangt unser Gefühl für <sup>h</sup> die B-

Harmonie. Siehe und spiele 82<sup>l</sup>. — In 82<sup>k</sup> finden wir die erste und vierte, in 82<sup>l</sup> die erste und fünfte leitereigene Dreiklangsharmonie der mixolydischen Tonleiter zu Sätzen verbunden. 82<sup>k</sup> klingt gut; in 82<sup>l</sup> verlangt unser Gefühl für d moll die D-Harmonie. Siehe und spiele 82<sup>m</sup>. — In 82<sup>n</sup> finden wir die erste und vierte, in 82<sup>o</sup> die erste und fünfte leitereigene Dreiklangsharmonie der äolischen Tonleiter zu Sätzen verbunden. 82<sup>n</sup> klingt gut; in 82<sup>o</sup> aber verlangt unser Gefühl für e-moll E-dur. Siehe und spiele 82<sup>p</sup>. — In den drei Harmonieen der C-Tonleiter, in C-, F- u. G-dur liegen alle Töne der C-Tonleiter. In den leitereigenen Dreiklängen der ersten, vierten und fünften Stufe der dorischen, phrygischen, lydischen, mixolydischen und äolischen Tonleiter liegen auch alle Töne jeder dieser Tonleitern. — In 82<sup>c, f, i, m, p</sup> hat aber bald die eine, bald die andere Harmonie eine — wie wir gesehen haben — notwendige Abänderung erlitten. Es werden dann auch die Töne dieser Harmonieverbindungen eine andere, von der ihnen ursprünglich zum Grunde liegenden Scala abweichende diatonische Tonleiter geben. Beisp. 82<sup>c</sup> gibt die Tonleiter 83<sup>a</sup>; Beisp. 82<sup>f</sup> die Tonl. bei 83<sup>b</sup>; Beisp. 82<sup>i</sup> die Tonl. bei 83<sup>c</sup>; Beisp. 82<sup>m</sup> die Tonl. bei 83<sup>d</sup>; Beisp. 82<sup>p</sup> die Tonl. bei 83<sup>e</sup>. —

Die Tonleitern bei 83 theilen sich in zwei Arten; die bei a, b u. e sind gleich, und die bei c u. d sind auch gleich. Letztere erkennen wir sogleich als solche, die innerlich mit der Normalscala von C übereinstimmen. Die Scalen bei a, b u. e haben ganz andere Tonstufen, als die C-Tonleiter; in ihnen finden wir nacheinander: eine große, eine kleine, zwei große, eine kleine, eine übermäßige und eine kleine Secunde. — Der Charakter dieser Scala ist fühlbar ein weicher, trüber; daher nennt man sie auch die weiche diatonische Tonleiter oder Mollscala. Die Tonleitern bei c, d nennt man, ihres festern Charakters wegen, harte oder Durtonleitern. — Die Molltonleiter von a stellt sich unter allen Mollscalen in Noten am einfachsten dar; sie ist demnach für die Molltonleitern Normalscala. — Die Molltonleiter ist auch eine diatonische. Wir haben also nun zwei Arten diatonischer Scalen: die Dur- und Molltonleiter.

Die Beispiele 82<sup>c, f, i, m, p</sup> lehren uns auch, daß der Subdo-

minantaccord eine Dur- und Mollharmonie sein kann; daß aber der Dominantaccord immer eine Durharmonie ist. —

Statt A-moll-Tonleiter können wir, wenn wir uns verständigen, das „Moll“ auch hier durch einen kleinen Buchstaben zu bezeichnen, kürzer so schreiben: a-Tonleiter. A-Tonleiter heißt dann so viel als: A-dur-Tonleiter.

## 2.) Vergleichung der Normalmolltonleiter mit der Normaldurtonleiter.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 103—104.)

Jede der diatonischen Normaltonleitern hat acht Töne; der letzte ist die Octave vom ersten. Die Durscala hat fünf große u. zwei kleine, die Mollscala drei große, drei kleine und eine übermäßige Secunde. — Die Normaldurscala hat keinen erhöhten, die Normalmollscala hat einen erhöhten Ton. Beide Normal-  
scalas haben 6 Töne mit einander gemein:

c d e f g a h c d e f g a h c  
| | | | | | |  
a h c d e f g i s a

#### 4.) Die chromatische Vorzeichnung der Molltonleiter.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 105—103.)

In einem Tonstücke aus Moll zeichnet man nicht genau die chromatischen Zeichen vor, die der demselben zum Grunde liegenden Tonleiter angehören, sondern nur die der verwandten Durtonleiter angehörigen. In a-moll zeichnet man also nichts; in e-moll fis; in d-moll b vor u. s. w. Früher lehrte man, die a-moll-Tonleiter habe aufwärts die Töne fis, gis, abwärts g, f. Da erschienen denn die Töne fis u. gis als zufällig erhöhte; und darum ließ man sie nun auch in der chromatischen Vorzeichnung unbeachtet. So wurde denn in a-moll, wie in C-dur, nichts vorgezeichnet. Folgende Tabelle A zeigt die chromatischen Zeichen, die jeder Molltonleiter wesentlich angehören, und die also auch eigentlich vorgezeichnet werden sollten; Tabelle B aber die, welche nach herkömmlichem Brauch vorgezeichnet werden.

##### A.

##### Die chromatischen Zeichen der Molltonleitern.

a: gis.  
 e: fis, dis.  
 h: fis, cis, ais.  
 fis: fis, cis, gis, eis.  
 cis: fis, cis, gis, dis, his.  
 gis: fisis, cis, gis, dis, ais.  
 dis: fis, cisis, gis, dis, ais, eis.  
 ais: fis, cis, gisis, dis, ais, eis, his.  
 eis: fisis, cis, gis, disis, ais, eis, his.

---

d: b, cis.  
 g: b, es, fis.  
 c: es, as.  
 f: b, as, des.  
 b: b, es, des, ges.  
 es: b, es, as, ges, ces.

---

## B.

Die chromatischen Zeichen, welche in den Molltonleitern vorgezeichnet werden.

a: 0. (Wie in C-dur.)  
 e: fis. (Wie in G-dur.)  
 h: fis, cis. (Wie in D-dur.)  
 fis: fis, cis, gis. (Wie in A-dur.)  
 cis: fis, cis, gis, dis. (Wie in E-dur.)  
 gis: fis, cis, gis, dis, ais. (Wie in H-dur.)  
 dis: fis, cis, gis, dis, ais, eis. (Wie in Fis-dur.)  
 ais: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his. (Wie in Cis-dur.)  
 eis: fisis, cis, gis, dis, ais, eis, his. (Wie in Gis-dur.)

---

d: b. (Wie in F-dur.)  
 g: b, es. (Wie in B-dur.)  
 c: b, es, as. (Wie in Es-dur.)  
 f: b, es, as, des. (Wie in As-dur.)  
 b: b, es, as, des, ges. (Wie in Des-dur.)  
 es: b, es, as, des, ges, ces. (Wie in Ges-dur.)

## b.) Die leitereignen Dreiflänge der Molltonleiter.

### 1.) Bildung, Benennung und Bezeichnung derselben.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 108.)

Wenn wir mit jedem Tone der Molltonleiter seinen dritten und fünften aus der Tonleiter verbinden, so erhalten wir die sieben leitereignen Dreiflänge der Mollscala. Siehe Beisp. 86. Die Dreiflänge der ersten und vierten Stufe sind Moll-, die der fünften und sechsten Dur-, die der zweiten und siebenten verminderte. Der Dreiflang der dritten Stufe besteht aus Grundton, großer Terz und übermäßiger Quinte. Man hat ihn übermäßigen Dreiflang genannt. Die Durtonleiter hatte keinen solchen.

Im 87. Beisp. ist der Grundton jedes Dreiflanges in der Tiefe verstärkt worden. Unter den Bassönen ist auf bekannte Weise durch Buchstaben und Ziffern jede Harmonie nach Na-

men, Art, Sitz bezeichnet worden. Der überm. Dreiklang ist mit einem großen Buchstaben und einem rechts oben angeschriebenen Kreuzchen bezeichnet worden. —

## 2.) Die leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter in den drei Lagen. Besondere Beachtung des übermäßigen Dreiklanges.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 109.)

Beisp. 88 zeigt jeden leitereignen Dreiklang der a-Tonleiter in seinen drei Lagen. Auffallend nimmt sich hier der sogenannte überm. Dreiklang aus. Wir fühlen sogleich, daß er nicht, wie die andern Dreiklänge, in den drei Lagen nacheinander auftreten kann, und damit lernen wir ihn zugleich als eine Harmonie kennen, die eine weniger freie Behandlung zuläßt, also eingeschränkter Natur ist, als jene andern Dreiklänge. So viel hier über diesen Accord.

## c.) Harmonieverbindungen in Moll.

### 1.) Die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen in Moll, in enger und zerstreuter Lage dargestellt.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 109.)

In Moll verbinden sich die Harmonieen nach denselben Gesetzen, wie in Dur. Die erste leitereigne Harmonie ist auch hier tonische Harmonie, der Träger der übrigen. Mit der tonischen Harmonie stehen die Dreiklänge der vierten und fünften Stufe, die beiden Dominantharmonieen der Molltonart, in nächster Beziehung. Siehe nun die Beispiele 89 — 95. Es sind diese Beispiele in enger und weiter Harmonie dargestellt worden.

### 2.) Harmonieverbindungen, in denen die übrigen leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter in Anwendung kommen. Harmonisirung der Molltonleiter.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 110—111.)

Wie in Dur die Harmonieen der 2. u. 6. Stufe der tonischen nicht so nahe liegen, als die Dominantharmonieen; wie

dort die Harmonieen genannter Stufen gewöhnlich durch eine Dominantharmonie mit der tonischen vermittelt werden: grade so ist es nun auch in Moll. Siehe die Beispiele 96<sup>a bis c</sup>, 97<sup>a, b</sup>. In 96<sup>a</sup> kommt die übermäßige Dreiklangsharmonie vor. Sie geht hier zwar in eine Dominantharmonie über, nimmt sich aber gleichwohl nicht gut aus. —

Es ist schon oben gezeigt worden, daß in der Harmonieverbindung  $a: I=IV=V=I$  die vollständige Molltonleiter liegt. In diesem harmonischen Satz hat also jeder Tonleiterton seinen Bass-ton. Man sehe 98<sup>a</sup>, wo die Molltonleiter von *a* mit Bässen versehen worden, und 98<sup>b</sup>, wo sie harmonisirt ist.

Man kann nun auch, grade wie in Dur, jedem Tone der Molltonleiter zwei und drei verschiedene leitereigne Harmonieen unterlegen. In Beisp. 99 ist jeder Tonleiterton als Octave und Quinte; in dem Beisp. 100 ist jeder als Octave, Terz und Quinte harmonisirt worden. Auch in 99 u. 100 fällt die neue Dreiklangsharmonie unangenehm auf, und wir sehen nun schon, daß wir an diesem Dreiklange keinen sonderlichen Fund gemacht haben. In dem Beisp. 101 sind statt der 3. u. 7. leitereigenen Dreiklangsharmonie die Dominant- und tonische Harmonie der verwandten Durtonart genommen worden. Die G- u. C-Harmonie gehören allerdings nicht nach *a-moll*; beide sind hier leiterfremd. Es verbinden sich aber diese Harmonieen sehr gut mit denen der *a-Tonleiter*, und unsere Sequenz ist nun eine dem musikalischen Ohre genießbare geworden. —

d.) Tonart. Die Dur- und Molltonart. Mehrdeutigkeit der Dreiklänge in Bezug auf Sitz in den Tonarten.

### 1.) Die Dur- und Molltonarten.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 112—116.)

In jeder Tonleiter ist der erste Ton der Träger der übrigen; von den sieben Dreiklängen einer Scala ist der erste auch Träger, Unterlage, Stütze aller übrigen. Die harmonischen Beispiele 74, 76, 77 ruhen also auf der C-Harmonie, oder genauer — da in der C-Harmonie der Ton *c* wieder Grundlage für Terz und Quinte ist — auf dem Tone C. So ist also in

den angezogenen Beispielen der Ton *c* Träger aller andern Töne. Von daher schreibt sich nun auch die Redensart: das Tonstück geht aus dem und dem Tone. Nach Beschaffenheit der Tonleiter, die einem Tonsatz zum Grunde liegt, kann es nun aus einem Dur- und Molltone gehen; z. B. aus G-dur, aus g-moll. — Singen wir Beisp. 102<sup>a</sup> u. 102<sup>b</sup> nacheinander, so merken wir, daß die Melodie, welche bei 102<sup>a</sup> etwas Festes und Kräftiges hat, bei 102<sup>b</sup> weich und etwas trübe klingt. Die ganze Art und Weise, oder besser das Gepräge, der Ausdruck (Charakter) einer Durmelodie und eines Dursatzes ist im Allgemeinen Kraft, Festigkeit; eines Mollsatzes Weichheit, weibliche Zartheit, Schwermuth, Trübsinn. Die Redensarten: ein Tonstück geht aus einer Durtonart oder aus einer Molltonart deuten nun eben zugleich auf den eigenthümlichen Ausdruck und Charakter hin, welchen das Dur und Moll einem Tonsatz verleiht. — „Tonart“ ist ein Gattungsbegriff; „Dur- und Molltonart“ sind Artbegriffe. Später noch mehr über das Wesen der Tonart. —

## 2.) Mehrdeutigkeit der Dreiklänge in Bezug auf Sitz in verschiedenen Tonarten.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 116—117.)

Eine Harmonie kann an sich und in Bezug auf Sitz in einer bestimmten Tonart betrachtet werden. Der Zusammenklang *c e g* ist an sich der Durdreiklang von C; in Bezug auf Sitz kann er tonische Harmonie in der C-Tonart, Subdominant, in der G-, Dominant, in der F- und f-Tonart, sechste leitereigene Harmonie in der e-Tonart sein. Der C-Dreiklang gehört also, wie auch jeder andere Durdreiklang, fünf verschiedenen Tonarten an. So findet sich auch jeder Molldreiklang in fünf verschiedenen Tonarten; z. B. *c-moll* als *i* in *c-moll*, als *iv* in *g-moll*, *ii* in *B-dur*, als *iii* in *As-dur*, als *vi* in *Es-dur*. Der verminderte Dreiklang von *c* kommt vor als *o<sub>ii</sub>* in *b-moll*, *o<sub>vii</sub>* in *Des-dur* u. *des-moll*.

Wieviele Tonarten eine Dreiklangsharmonie angehören kann, findet man, indem man untersucht, wieviele Durdreiklänge unter den leitereigenen Dreiklängen einer Dur- und Molltonart vorkommen. Die Durtonleiter hat drei, die Molltonleiter zwei

4\*



Durdreiklänge; der Durdreiklang kommt demnach in fünf Tonarten vor. Um zu finden, in welchen Tonarten ein Durdreiklang vorkommt, sagt man sich: Durdreiklänge kommen in Dur auf der ersten, vierten und fünften Stufe vor; ein bestimmter Durdreiklang ist also in einer Durtonart tonische, in einer andern Subdominant-, wieder in einer andern Dominantharmonie. In Moll kommen Durdreiklänge auf der fünften und sechsten Stufe vor; ein bestimmter Duraccord gehört also einer Molltonart als Dominant-, einer andern als sechste leitereigne Harmonie an. Ebenso verfährt man, wenn man auffinden will, welchen Dur- und Molltonarten ein Moll- und verminderter Dreiklang angehört.

## Vierter Abschnitt.

### Die Septimenaccorde.

#### a.) Die Septimenaccorde der Durtonart.

##### 1.) Bildung, Benennung und Bezeichnung der leitereignen Septaccorde der Durtonleiter.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 118—120.)

Wenn wir zu jedem leitereignen Dreiklange der Durtonleiter von C noch einen leitereignen Ton, der die Terz der Quinte des Dreiklanges ist, hinzufügen, so entstehen neue Zusammenklänge der C-Tonleiter. Siehe Beisp. 103. In jedem dieser Zusammenklänge ist der unterste Ton Grundton; über jedem Grundtone finden wir eine Terz, eine Quinte und eine Septime. Nach dem letzten Intervalle heißen die Harmonieen des 103. Beisp. Septimenaccorde, Septharmonieen, und — da alle ihre Töne in ein und derselben Tonleiter liegen — leitereigne Septaccorde. Der Septacc. der 1. Stufe besteht aus Grundton, gr. Terz, gr. Quinte und gr. Septime, oder aus dem Durdreiklange und der gr. Septime. Man nennt ihn, da jedes bezogene Intervall groß ist, großen Septimenaccord.

Der Septacc. der 2. Stufe besteht aus Grundton, fl. Terz, gr. Quinte und fl. Septime, oder aus dem Molldreiklänge und fl. Septime. Man nennt ihn des in ihm liegenden Molldreiklanges wegen Mollseptaccord. Der dritte leitereigne Septacc. ist auch ein Mollseptaccord, der vierte ein großer Septaccord. Der Septacc. der 5. Stufe besteht aus Grundton, gr. Terz, gr. Quinte und fl. Septime, oder aus dem Durdreiklänge und fl. Septime. Man nennt ihn Hauptseptaccord, auch Dominantseptimenaccord. Der Septacc. der 6. Stufe ist wieder ein Mollseptaccord. Der Septacc. der 7. Stufe endlich besteht aus Grundton, fl. Terz, fl. Quinte u. fl. Septime, oder aus dem kleinen (verminderten) Dreiklänge und der fl. Septime. Man nennt ihn, da in ihm die bezogenen Intervalle klein sind, kleinen Septimenaccord. Die sieben leitereignen Septaccorde zerfallen also in vier Arten; wir unterscheiden:

- α.) einen Hauptseptaccord, auf der 5. Stufe befindlich,
- β.) große Septaccorde, auf der 1. u. 4. Stufe befindlich,
- γ.) Mollseptaccorde, auf der 2., 3. u. 6. Stufe befindlich,
- δ.) einen kleinen Septaccord, auf der 7. Stufe befindlich.

Jeder Septaccord besteht aus einem der drei Dreiklänge und einer großen oder kleinen Septime. Die gr. Septime bezeichnet man mit einer durchstrichenen Sieben (7̄), die kleine mit einer einfachen Sieben (7). Wir können nun leicht die sieben leitereignen Septaccorde der C-Tonl. mit Buchstaben und Ziffern bezeichnen. Siehe Folgendes.

C <sup>7</sup>	d <sup>7</sup>	e <sup>7</sup>	F <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	a <sup>7</sup>	h <sup>7</sup>
I <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	III <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	VI <sup>7</sup>	VII <sup>7</sup>

## 2.) Betrachtung der vier Septaccorde nach ihrem Klange. Eintheilung derselben in Haupt- und Nebenseptharmonieen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 120—121.)

Von den verschiedenen leitereignen Septaccorden einer Durtonleiter macht der der fünften Stufe einen auffallend freundlichen, wohlthuenden, befriedigenden Eindruck auf uns; der gr. Septacc. klingt an sich sehr herbe, der Moll- und kleine Septaccord haben einen etwas trüben Klang. Der Septacc. der 5.

Stufe heißt Haupt-, die drei andern heißen Nebenseptaccorde.

### 3.) Auflösung der Septaccorde und Lagen derselben. Anwendung in Beispielen.

#### a.) Auflösung des Hauptseptaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 121 — 123.)

Dem G-dur-Dreiklang wohnt, wenn er als tonische Harmonie steht, kein Streben nach einer andern Harmonie bei; als Dominantharmonie ist er eine strebende, eine bezügliche Harmonie. Ein Septaccord ist immer, ist von Natur schon eine strebende Harmonie; er sucht Ruhe oder Befriedigung in einer andern, und zwar einer bestimmten Dreiklangsharmonie. Man nennt dieß Streben eines Septaccordes nach einer gewissen Dreiklangsharmonie hin „Streben nach Auflösung“, und das Ueberführen eines Septaccordes in den Dreiklang, in dem er seine Befriedigung findet, „Auflösung des Septaccordes“. Das Naturgesetz für die Auflösung eines Septaccordes lautet: „Jeder Septaccord strebt in den vier Stufen höher liegenden leitereignen Dreiklang überzugehen“. Der Hauptseptaccord von G in C-dur will sich also in den C-Dreiklang auflösen. Siehe 104<sup>a</sup>. Im Einzelnen geschieht die Auflösung so: der Grundton des Septaccordes steigt eine Quarte oder fällt eine Quinte; die Terz des Septaccordes steigt, die Septime desselben fällt eine Secunde (diese Intervalle haben ein entgegengesetztes Streben); die Octave bleibt liegen; die Quinte fällt eine Secunde. Lösen wir die Intervalle eines Septaccordes in dieser Ordnung auf, so kommen von den Tönen des Dreiklanges erst der Grundton, dann die Terz, darauf die Quinte zum Vorschein.

#### β.) Lagen der Septaccorde und Auflösung des Hauptseptaccordes in den verschiedenen Lagen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 123.)

Der Septaccord hat vier verschiedene Intervalle, darum auch vier Lagen. Diese sind: Terz-, Quint-, Sept- und Octav-Lage. Beisp. 104 zeigt den Hauptseptaccord von G in den vier Lagen aufgelöst. —

## 7.) Anwendung des Hauptseptaccordes in Harmonieverbindungen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 123—124.)

In 105<sup>aa, b, c</sup> finden wir die Septime dem Dominantdreiklange beigelegt. In 105<sup>aa</sup> tritt sie mit den andern Harmonietönen zugleich ein; in 105<sup>d</sup> kommt sie aus der Quinte, in 105<sup>e</sup> aus der Octave, in den beiden letzten Fällen also später zu Gehör, als die übrigen Harmonietöne. Wenn schon der Dominantdreiklang die tonische Harmonie erwarten läßt, so nun noch vielmehr der Dominantseptaccord. —

## 8.) Auflösung der Nebenseptharmonieen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 124.)

Das Gesetz für die Auflösung der Nebenseptharmonieen ist schon oben mit angegeben worden. In C-dur löst sich C<sup>7</sup> nach F, d<sup>7</sup> nach G, e<sup>7</sup> nach a, F<sup>7</sup> nach <sup>b</sup>h auf ic. Siehe Beisp. 106.

## e.) Anwendung aller Septharmonieen in Beispielen. Vorbereitete und unvorbereitete Septimen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 125—126.)

In den Nebenseptaccorden bereitet man gewöhnlich die Septimen vor, d. h. man richtet es so ein, daß der Ton, welcher als Septime auftreten soll, schon im vorigen Accorde und daselbst in der Stimme liegt, in welcher er eben als Septime erklingen soll. In 107<sup>a</sup> ist im <sup>b</sup>h<sup>7</sup>-Acc. des 2. Tactes <sup>a</sup> Septime; dieses <sup>a</sup> liegt schon im vorigen Accorde als eine Terz. Wenn der Alt die Terz des F-Acc. forthält, so wird sie im 2. Tacte zur Septime. Ein so liegenbleibender Ton wird Ligatur genannt. Die vorbereitete Septime wird mit der sie vorbereitenden Note in der Notenschrift durch einen Bogen verbunden. — In 108 treten die Septimen unvorbereitet, also frei ein. Hier, wo sie aus der Octave kommen, nehmen sie sich gut aus. In 107<sup>d</sup> aber, wo sie aus der Quinte kommen, fallen sie zum Theil schon unangenehm auf. —

Für die Wiederholung. Das nach 107 vom Schüler Gearbeitete wird von demselben aufgeschlagen und so zergliedert, wie wir an 107<sup>a</sup> zeigen. Erste Harmonie: der Dreiklang C-dur; in der Tonart tonische Harmonie. Zweite Harmonie: an sich der F-dur-Dreikl.; in der Tonart Subdominantharmonie. Dritte Harmonie: an sich der ff. Septacc. v. h, eine Neben-

septh.; sie strebt hier nach e-moll überzugehen; in der Tonart ist sie siebente leitereigene Septharmonie. Die folgende Harmonie: an sich die e-moll-Harmonie, die Auflösung des II. Septacc. v. h; in der Tonart dritte leitereigene Dreiklänge. u. f. w.

4.) Beziehungsverhältnisse der einzelnen Töne der Septaccorde, sowie der Septaccorde in der Tonart.  
Näheres über die Benennungen „Dominantseptharmonie, Hauptseptharmonie und Nebenseptharmonieen.“

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 126—128.)

In jedem Septimenaccorde ist der Grundton Beziehungston und Träger der übrigen Töne; die Terz, Quinte und Septime sind bezogene, vom Grundtone getragene Töne. — Jeder Septaccord ist eine sich auf eine andere Harmonie beziehende, also eine bezogene Harmonie; in dem leitereigenen Dreiklänge der Quarte findet jeder seine nächste Befriedigung. Die bezogenen Töne eines Septaccordes äußern also eine Beziehung unterwärts (auf den Grundton) und vorwärts (auf einen höher oder tiefer liegenden Ton). — Von den Septaccorden geht nur der der Dominante in die tonische, also in eine völlig befriedigende Dreiklangsharmonie über. In 107<sup>a</sup> sehen wir die Harmonie <sup>0</sup>h<sup>7</sup> nach e übergehen; dahin strebt sie zunächst. a<sup>7</sup> im 3. Takte strebt nach d-moll. So kommen wir denn hier von <sup>0</sup>h<sup>7</sup> nach e-moll, von e-moll durch a<sup>7</sup> nach d-moll, von d-moll durch G<sup>7</sup> nach C-dur. Es erscheint also auch hier die Dominantseptharmonie als eine die übrigen Septharmonieen mit der tonischen Harmonie vermittelnde. Eben darum wird sie denn auch Dominantseptharmonie genannt. Die Dominantseptharmonie steht der tonischen Harmonie am nächsten; sie hat einen freundlicheren, befriedigenderen Klang, als die übrigen Septharmonieen; sie läßt auch, wie uns die Beispiele 107<sup>e</sup> u. 107<sup>f</sup> zeigen, freier mit sich umgehen u. Dieß und Anderes berechtigt dazu, sie den andern Septharmonieen gegenüber Hauptseptharmonie, die andern aber Nebenseptharmonieen zu nennen.

## 5.) Die Septaccorde der Durtonleiter als neuer Stoff der Durtonart. Bedeutung der Septaccorde für's Musikleben im Allgemeinen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 128.)

Die Durtonart hat in den sieben leitereignen Septharmonieen neuen Stoff bekommen. Aus der Durtonleiter sahen wir bis jetzt sieben leitereigne Dreiklänge und ebensoviele Septaccorde hervorgehen. Ob sie noch mehr Harmonieen erzeugen kann, wird der spätere Unterricht lehren. — Die Septaccorde sind für die musikalischen Sätze außerordentlich wichtig. Indem nach jeder Septharmonie ein bestimmter Dreiklang erwartet wird, bewirken sie offenbar engere Verketzung und innigere Verschmelzung der Harmonieen. — Dreiklänge äußern in der Verbindung auch schon Beziehungen aufeinander; aber die Beziehungen der Septaccorde sind fühlbarer und bestimmter.

## 6.) Etwas über harmoniefremde Töne, insbesondere über Vorhalte und Durchgänge.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 128.—130.)

In 109<sup>a</sup> im 2. Takte finden wir den nicht zum F-Dreiklänge gehörigen Ton  $\bar{b}$ .  $\bar{b}$  war im vorigen Accorde Septime; jener Septimenton wird im 2. Takte fortgehalten und erst später nach  $\bar{a}$ , in die Terz des F-Accordes aufgelöst. Einen so zurückgehaltenen Ton nennt man Vorhalt, Vorhaltton, Vorhaltnote. Diese Benennung kommt offenbar daher, daß uns durch solchen Ton ein Dreiklangston eine Zeitlang vorenthalten wird. Bei einem Vorhalte unterscheiden wir Vorberettung (sie besteht darin, daß der vorgehaltene Ton unmittelbar vorher, und zwar in derselben Stimme, in welcher er auftritt, erklang), Anschlag (er ist das Erklingen des Vorhaltes als Vorhalt), Auflösung (sie ist das Uebergehen der Vorhaltnote in den betreffenden Dreiklangston). Nach der Entfernung eines Vorhalttones vom Grundbasse gibt es Quart-, Sext-, Nonnenvorhalte u. Siehe 109<sup>a</sup>, 111<sup>a</sup>, 112<sup>a</sup>. —

In 113<sup>a</sup> im 1. Takte geht die Altstimme von  $\bar{g}$  durch  $\bar{a}$  nach  $\bar{b}$ .  $\bar{a}$  gehört nicht zum C-Dreiklänge; es erscheint im Vorbeigehen; man nennt es einen Durchgang, Durchgangston, eine Durchgangnote. In 113<sup>a</sup> im 1. T. steht  $\bar{a}$

auf leichter, in 114<sup>a</sup> im 1. T. auf schwerer Zeit. Einen Durchgang auf leichter Zeit nennt man schlechthin Durchgang, auf schwerer Zeit aber Wechselnote. — Durchgänge, Wechselnoten und Vorhalte gehören nicht der Harmonie, in welcher sie vorkommen, als Glied an; man nennt sie darum harmoniefremde Töne, auch Nebennoten. Die Accordtöne heißen den Nebennoten gegenüber harmonische Töne. Soviel für jetzt über diesen Gegenstand.

## b.) Die Septaccorde der Molltonart. Anwendung derselben.

### 1.) Bildung, Benennung und Bezeichnung der leitereignen Septaccorde der Molltonleiter.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 131 — 132.)

Beisp. 115<sup>a</sup> zeigt die sieben leitereignen Septaccorde der Molltonleiter. Die Septaccorde der 2., 4., 5. u. 6. Stufe kennen wir schon von Dur her. Die Septaccorde der 1. und 3. Stufe kommen in der Musik wohl als Zusammenklänge, aber nicht als Septimenaccorde vor. Der Septaccord der 7. Stufe geht, wie wir später sehen werden, aus einem Accorde hervor, der E zum Grundbasse hat. Wenn nun die Molltonart nur von den vier Septaccorden, die sie mit Dur gemeinschaftlich hat, Anwendung macht; so ist sie, da ihr auf drei Leiterstufen Septaccorde fehlen, um drei leitereigne Septaccorde ärmer, als die Durtonart.

### 2.) Auflösung der leitereignen Septaccorde der Molltonleiter. Weiteres über die Septharmoneen der 1., 3. u. 7. Stufe in Moll.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 132 — 133.)

Die Septaccorde der Molltonart werden nach denselben Gesetzen aufgelöst, als die der Durtonart. In dem Septaccorde der 1. Stufe in Moll würde, wenn man ihn auf gewöhnliche Weise auflöste, die Septime eine übermäßige Secunde unter sich gehen. Solche Auflösung nimmt sich schlecht aus. Man spiele 115<sup>b</sup>. In dem Septacc. der 3. Stufe fühlen wir die überm.

Quinte als einen Nebenton, der durchaus nach oben strebt. Siehe 115<sup>cc</sup>. Sonst strebt die Quinte der Septaccorde nicht nach oben. Der Septacc. der 7. Stufe löst sich bei 115<sup>d</sup> nach <sup>o</sup>gis auf. Diese Auflösung fühlen wir augenblicklich als eine nicht zulässige.

### 3.) Anwendung der Septaccorde der Molltonart in Beispielen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 133 – 134.)

In 116<sup>a</sup> finden wir die Septaccorde der 1. u. 7. Stufe in Moll mit angewendet. Es wird uns, dieses Beisp. spielend, sogleich klar, daß sich diese Septacc. auch in harmonischen Sätzen nicht als selbstständige Septaccorde behandeln lassen. Wir sehen darum nun von ihnen ganz ab, und nehmen an ihrer Statt leiterfremde Septaccorde in unser Beispiel auf, und zwar Septaccorde, welche der verwandten Durtonart angehören. Siehe 116<sup>b, c, d</sup>. In 116<sup>b</sup> gehören die Harmonieen von e-moll im 1. T. bis C-dur im 3. T. der verwandten Durtonart an. — In 117<sup>b</sup> ist im 1. T. ein fremder Hauptseptaccord in einen a-moll-Satz hereingezogen worden. Bei 117, 118 u. 119 sehen wir Mollsätze mit Nebennoten.

Für die Wiederholung. In den Beispielen 116<sup>b, c, d</sup>, 117<sup>b–e</sup>, 118 u. 119 wird jede Harmonie an sich und nach ihrem Sitze in der Tonart bestimmt. Derselben Analyse werden auch die transponirten Beispiele unterworfen. Wir geben die Analyse von 116<sup>b</sup> dem Anfange nach. Der 1. Acc. ist a-moll; tonische Harmonie. Die 2. Harm. ist an sich der kl. Septacc. v. h; in der Tonart 7. leitereigne Septh. der a-Tonart. <sup>o</sup>h' strebt nach E-dur; hier folgt aber die leiterfremde Harmonie e-moll. e-moll ist hier 3. leitereigne Harmonie der verwandten Durtonart C-dur. Die folgende Harmonie ist an sich der Mollseptacc. von a; in der Tonart 6. leitereigne Septh. der C-Tonart; also eine in a-moll fremde Harmonie. a' löst sich nach d-moll auf. Die folgende d-moll-Harmonie gehört hier als 2. leitereigne Harmonie der C-Tonart an; sonst besitzt auch a-moll diese Harmonie. Die folgende Harmonie ist an sich ein Hauptseptacc.; sie ist Dominanth. in C-dur, also der a-Tonart fremd. G' löst sich nach C-dur, in die tonische Harmonie der C-Tonart auf. Die folgende Harmonie ist an sich der gr. Septacc. von F. Sie gehört der C-Tonart als vierte, der a-Tonart als sechste leitereigne Harmonie an. Wir nehmen hier F' als 6. leitereigne Harmonie in a-moll. F' löst sich nach <sup>o</sup>h, in die 2. leitereigne Dreiklangsharmonie der a-moll-Tonart auf. Nach <sup>o</sup>h folgt E', die Dominantseptharmonie der a-Tonart. u. s. w.



#### 4.) Die Septaccorde der Molltonleiter als neuer Stoff der Molltonart.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 134.)

Die Molltonart erzeugt also aus ihrer Scala außer den 6 anwendbaren Dreiklängen noch vier anwendbare Septaccorde. Sie hat demnach einen Dreiklang und drei Septaccorde weniger, als die Durtonart.

#### Mehrdeutigkeit der Septharmonieen in Bezug auf Sitz in einer Tonart.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 135 — 136.)

Jede Septharmonie gehört an sich verschiedenen Tonarten an, jede ist also in Bezug auf Sitz in einer Tonart mehrdeutig.

1.) Der Hauptseptaccord kommt in Dur nur ein Mal, in Moll nur ein Mal, und zwar jedesmal auf der 5. Stufe vor. Der Hauptseptaccord  $c\ e\ g\ \bar{b}$  ist also entweder Dominantseptharmonie der F-dur, oder der f-moll-Tonart.

2.) Der große Septaccord hat in Dur auf der 1. u. 4., in Moll auf der 6. Stufe seinen Sitz. Der Zusammenklang  $c\ e\ g\ h$  ist nun entweder erste leitereigene Septharmonie in C-dur, oder vierte in G-dur, oder sechste in e-moll.

3.) Der Mollseptaccord hat in Dur auf der 2., 3. u. 6., in Moll auf der 4. Stufe seinen Sitz. Der Mollseptaccord  $d\ f\ a\ \bar{c}$  ist darum entweder zweite leitereigene Septh. in C, oder dritte in B, oder sechste in F, oder vierte in a.

4.) Der kleine Septaccord hat in Dur auf der 7., in Moll auf der 2. Stufe seinen Sitz. Der kl. Septacc.  $h\ \bar{d}\ \bar{f}\ a$  ist also entweder siebente leitereigene Septh. in C-dur, oder zweite leitereigene Septh. in a-moll.

---

## Fünfter Abschnitt.

### A.) Umkehrungen des Dreiflanges und Septaccordes und Anwendung derselben.

#### Einleitung.

(Siehe Lebrb. d. musikal. Composition p. 136 — 137.)

Wie jedes Intervall einer Harmonie in der Oberstimme liegen kann, so kann auch jedes derselben in der Unterstimme, im Basse liegen. Aus dem Dreiflange können also außer dem Grundtone auch Terz und Quinte, aus dem Septaccorde außer dem Grundtone auch Terz, Quinte und Septime in den Bass gelegt werden. Der Grundton eines Accordes, der natürliche Träger der Töne desselben, hat natürlich das erste Recht, im Basse, als in der Stimme, welche gewissermaßen alle obere Stimmen trägt, zu liegen; die bezogenen Töne der Harmonieen sind natürlich unkräftigere, schwächere Träger der über ihnen befindlichen Töne. Bezogene Töne einer Harmonie heißen als Bassöne „umgekehrte Bässe“, „Umkehrungen“. Hat eine Harmonie den Grundton im Basse, so sagt man, sie stehe in unverwechselter (nicht-verwechselter) Lage; hat sie einen bezogenen Ton im Basse, so sagt man, sie stehe in verwechselter Lage.

#### 1.) Die Umkehrungen des Dreiflanges.

##### a.) Die Sexten- und Quartsextenlage der Dreiflänge.

(Siehe Lebrb. d. musikal. Composition p. 137 — 139.)

In 120° steht der C-dur-Dreifl. zuerst in unverwechselter, dann zwei Mal in verwechselter Lage. Im 2. Takte liegt die Terz, im 3. T. die Quinte des C-Acc. im Basse. Zählen wir die Intervalle eines Dreiflanges in unverwechselter Lage vom Grundtone ab, so erhalten wir einen Terz-Quinten-Accord. Zählen wir im 2. T. des Beisp. 120° die obern Töne vom Terzbasse ab, so erhalten wir einen Terz-Sexten-Accord, gewöhnlich kurzweg Sextenaccord genannt. Zählen wir im 3. Takte des Beisp. 120° die obern Töne vom Quintbasse ab, so erhalten wir einen Quart-Sext-Octaven-Accord, gewöhnlich nur Quartsextenaccord genannt. Die Umkehr-

zung eines Dreiklanges mit dem Terzbasse nennt man die erste, die mit dem Quintbasse die zweite Umkehrung desselben. Von einem Dreiklange in 1. Umkehrung sagt man auch, er stehe in Sextlage oder in erster Verwechselung; in 2. Umkehrung, er stehe in Quartsextlage oder in zweiter Verwechselung. — Jeder Dreiklang hat eine Grundlage, eine Sert- und eine Quartsextlage. Siehe 120<sup>a, b, c</sup>. Nach der Art eines in Umkehrung dargestellten Dreiklanges gibt es einen Dur-, Moll- und kleinen Serten- und Quartsextenaccord. Statt des allerdings bequemen Ausdruckes „Durfertaccord“ sagt man richtiger „Durdreiklang in Sextlage“, oder „erste Umkehrung eines Durdreiklanges“.

Man unterscheidet zwischen Sert- und Quart-Sertaccord von und auf einem Tone. Der Sertaccord von c hat c zum Grund-, e oder es zum umgekehrten Basse. Der Sertaccord auf c hat c zum Baßtone, zum Grundbasse aber nach Befinden as oder a.

Schließlich bemerken wir noch, daß der Serten- und Quartsextenaccord keine neuen Harmonieen sind, sondern eben nur Lagen oder Gestalten der Dreiklänge. —

### β.) Anwendung der Umkehrungen des Dreiklanges in Beispielen.

#### aa.) Anwendung des Sertenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 139 — 141.)

Die Beispiele 121, 122 u. 123 zeigen den Sertenaccord in Beispielen angewendet. In 120 ist in den Sertenaccorden der Grundton des Dreiklanges, in 122 die Grundquinte des Dreiklanges, in 123<sup>a, b</sup> im 1. Takte die Grundterz des Dreiklanges verdoppelt worden. Keine dieser Verdoppelungen ist an sich fehlerhaft; indessen werden der Grundton, und dann die Grundquinte häufiger verdoppelt, als die Grundterz. Die Verdoppelung der Grundterz wird unter Anderm da fehlerhaft, wo nachher Octaven entstehen. Siehe 124<sup>a</sup>.

Für die Wiederholung. Analyse von 121<sup>a</sup>. Tonart C-dur. 1. Takt. C-Harmonie, erst in unverwechselter, dann in Sextlage mit verdoppeltem Grundtone, dann wieder in unverwechselter Lage; in der Tonart tonische Harmonie. — 2. Takt. F-Harmonie, erst in unverwech-

felster, dann in Sextlage und mit verdoppeltem Grundtöne; in der Tonart Subdominantharmonie. — 3. Takt. C-Harm., erst in unverwechselter, dann in Sextlage; in der Tonart tonische Harmonie. Es folgt die F-Harm. in unverwechselter Lage; in der Tonart Subdominantharmonie. Es folgt der Hauptseptacc. v. G; in der Tonart Dominantsepth. — 4. Takt. C-Harm. in unverwechselter Lage und mit dem Vorhalte  $\bar{F}$  und der Durchgangsnote  $\bar{a}$ ; in der Tonart  $\text{rc.}$  —

So werden auch die übrigen, und auch die im Arbeitsbuche in andern Tonarten dargestellten Beispiele zergliedert.

### ßß.) Anwendung des Quartsextenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 141 — 143.)

Die Beispiele 125 bis 129 zeigen den Quartsextenaccord in Beispielen angewendet. Der Quartsextenaccord ist in der Regel dissonirender Natur, d. h. er verlangt hinter sich, zwar nicht, wie der Septaccord, dringend einen bestimmten, aber doch einen mit ihm in näher Beziehung stehenden Accord. In 125<sup>a, e, f</sup> sehen wir die tonische Harmonie in Quartsextlage. Diese Quartsextaccorde gehen in die Dominantharmonie über. Siehe auch 125<sup>g, h, i</sup>. In 126<sup>a, b, c</sup> geht der tonische Dreiklang in Quartsextlage in den Subdominantaccord über. Die Dominant- und Subdominantharmonie stehen bekanntlich der tonischen gleich nahe. In 127 finden wir den Subdominantdreiklang in Quartsextlage. Dieser Quartsextacc. geht hier in die tonische Harmonie, in 128 im 1. Takte aber in die Dominantharmonie über. Wir wissen, daß sich die Subdominant. mit diesen beiden Harmonieen der Tonart sehr innig und leicht verbindet. In 129 finden wir den Dominantdreiklang in Quartsextlage. Diese Quartsextenaccorde schließen sich an die tonische Harmonie an. —

In 130 entsteht der Quartsextenacc. mehr zufällig; Terz u. Quinte in der Bassstimme sind hier, wie wir später sehen werden, als durchgehende Töne zu betrachten. Es hat darum auch hier der Quartsextenaccord kein Streben; er ist hier nicht dissonirender Natur. —

In 132 bis 136 treten außer den tonischen und den Dominantdreiklängen auch die Dreiklänge anderer Stufen der Tonart in verwechselter Lage auf. In 132<sup>e</sup> finden wir Vorhalte eingewebt.  $\bar{e}$  im 1. Takte des Beisp. 132<sup>e</sup> ist eigentlich Nonenvorhalt; vom umgekehrten Bassnote aber erscheint es als

Septvorhalt.  $\bar{a}$  im 2. Takte, vom Grundtone None, erscheint hier als Quintvorhalt.

Für die Wiederholung. Die Beispiele mit Quartsextenaccorden werden ebenso zergliedert, wie die mit Sextenaccorden.

## 2.) Umkehrungen des Septimenaccordes.

- a.) Die erste, zweite und dritte Umkehrung des Septaccordes, oder der Quintsext-, Terzquarten- und Secundquartsextenaccord.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 144—145.)

Beisp. 137 zeigt bei a den Hauptseptacc. von c in unverwechselter, bei b, c u. d aber in verwechselter Lage. Bei b liegt die Terz, bei c die Quinte, bei d die Septime im Basse. Hat ein Septaccord Terzbass, so sagt man, er stehe in erster, hat er Quintbass, so sagt man, er stehe in zweiter, hat er Septbass, so sagt man, er stehe in dritter Umkehrung. Zählen wir die über den umgekehrten Bässen befindlichen Accordtöne von dem betreffenden umgekehrten Basse ab, so finden wir, daß die erste Umkehrung einen Terzquintsexten-, gewöhnlich kürzer Quintsextenaccord genannt, gibt; die zweite einen Terzquartsextenaccord, gewöhnlich kürzer Terzquartenaccord genannt; die dritte einen Secundquartsextenaccord, gewöhnlich kürzer Secundquarten- oder Secundenaccord genannt. Der Quintsexten-, Terzquarten- und Secundenaccord sind keine neuen Harmonieen, sondern Septharmoneen in gewissen Lagen, oder mit umgekehrten Bässen dargestellte Septaccorde. —

- ß.) Anwendung der Umkehrungen des Septaccordes in Beispielen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 145—146.)

In 138 finden wir den Dominantseptaccord von G in Quintsextlage, in 139 in Terzquartenlage, in 140 in Secundenlage. Der Secundenaccord löst sich in einen Sextenaccord auf. Beisp. 141<sup>a</sup> enthält den Hauptseptacc. von G in allen Umkehrungen. Wir bemerken hier, daß sich die Quinte des Hauptseptacc. von G im 2. Takte springend, und zwar in die

Quinte des folgenden Dreiklanges auflöst. So kann also die Quinte des Septaccordes eine Secunde unter, eine Secunde über, aber auch eine Quarte über oder — was dasselbe ist — eine Quinte unter sich gehen. — In 142 finden wir neben den Umkehrungen auch Nebennoten (Vorhalte) eingeführt. In 143, 145 u. 147 kommen auch die Nebenseptharmonieen in Umkehrungen, und zwar in 143 in erster, in 145 in zweiter, in 147 in dritter Umkehrung vor.

Beisp. 148 zeigt uns bei b, c u. d, wie mit Anwendung umgekehrter Bässe die Quinten und Octaven vermieden werden können, die sich früher bei Harmonisirung der Tonleiter von der 6. zur 7. Stufe herausstellten. Bei 148° sind diese fehlerhaften Stimmenfortschreitungen durch Anwendung der weiten Harmonie vermieden worden. Siehe nun bei 149<sup>a u. b</sup> die harmonisirte Tonleiter. Bei 150<sup>a u. b</sup> ist die Tonleiter in den Bass gelegt worden.

Für die Wiederholung. Die Beispiele 138.—150 werden gleichfalls zergliedert. Es wird bei jedem Accorde angegeben: Art des Accordes; ob er in nicht-verwechselter oder in verwechselter Lage steht, und im letzten Falle in welcher verwechselten Lage; ob er harmonie-fremde Töne (Nebennoten) in sich aufgenommen, und welche; endlich, wo er in der Tonart seinen Sitz hat.

## B.) Der uneigentliche Sexten- und Quartsextenaccord.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 146—148.)

In 151<sup>a</sup> ist der zweite Accord der kleine Dreiklang von h in Sextlage, also der kleine Sextaccord. In c finden wir den Noten nach diesen Sextenaccord wieder; hier hat er aber nicht h, sondern g zum Grundbasse; hier ist er offenbar aus dem Hauptseptaccorde von G hervorgegangen. Der Sextaccord in 151<sup>c</sup> ist der Hauptseptaccord von G, in zweiter Umkehrung und ohne Grundton dargestellt. Der Sextaccord geht sonst aus der ersten Umkehrung eines Dreiklanges hervor; hier haben wir einen Sextaccord, der aus dem Hauptseptaccorde hervorgegangen ist; einen Sextaccord, dessen Bass nicht ein Terz, sondern ein Quintbass ist. Man nennt ihn den uneigentlichen Sextaccord.

Was die Behandlung dieses Sertaccordes betrifft, so ist zunächst zu bemerken, daß man im vierstimmigen Satz seine Grundquinte oder Grundseptime verdoppelt, nicht aber die Grundterz. Die Alten nannten die Terz des Hauptseptaccordes wegen ihres starken Strebens nach dem Grundtone des tonischen Dreiklanges hin vorzugsweise Leiteton. (Im weiteren Sinne des Wortes ist freilich jedes strebende Intervall ein Leiteton.) Wir verstehen nun ihre Regel in Betreff der Verdoppelung der Grundterz des in Rede stehenden Sertaccordes: „Wenn die Serte eines Sertaccordes (verstehe die Serte vom umgekehrten Basse) Leiteton ist, so darf sie nicht verdoppelt werden.“ In den Sertenaccorden, die aus den Dreiklängen entstehen, ist die Serte vom umgekehrten Basse Grundoctave, Grundton, also kein strebendes Intervall. — Wenn nun die Quinte im uneigentl. Sertacc. verdoppelt wird, so steigt die eine bei der Auflösung, während die andere fällt. Ebenso ist's mit der doppelten Septime.

---

Beisp. 152 zeigt bei a im 1. Takte den Hauptseptacc. von G in dritter Umkehrung und ohne Grundton dargestellt. Es stellt sich so den Noten nach ein Quartsextenaccord heraus, der, weil er nicht aus einem Dreiklange, sondern aus dem Hauptseptaccorde hervorgegangen, eben auch uneigentlicher Quartsextenaccord genannt werden kann. Einen uneigentlichen Quartsextenacc. erhält man also, wenn man einen Hauptseptaccord in dritter Umkehrung und ohne Grundton darstellt. Es kommt dieser Accord übrigens nicht häufig vor. — Vergleiche nun 152<sup>a</sup> mit 152<sup>c</sup>. Ist der Quartsextenaccord des 2. Taktes in 152<sup>c</sup> auch ein uneigentlicher Quartsextaccord?

---

## Sechster Abschnitt.

**Nonenaccorde, der hartverminderte Sept., der übermäßige Septaccord und die Wechseldominantharmonie 2c. Undecimen: und Tredecimenaccorde, Grund- und abgeleitete Harmonieen.**

### A.) Die Nonenaccorde.

a.) Die leitereignen Nonenaccorde der Durtonart.

1.) Bildung der leitereignen Nonenaccorde in Dur, Betrachtung derselben nach ihren Bestandtheilen und ihrem Klange.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 149—150.)

Wenn wir zu den leitereignen Septaccorden der Durtonleiter oben noch eine Terz fügen, so erhalten wir sieben neue leitereigne Harmonieen. Siehe Beisp. 153. Nach der Zahl der Töne, welche diese Harmonieen als Bestandtheile haben, können wir sie Fünfklänge nennen. Gewöhnlich werden sie nach dem neu hinzugekommenen Intervalle Nonenaccorde, zuweilen auch Septnonenaccorde genannt. Der vollständige Name würde heißen: Terz-Quint-Sept-Nonen-Accorde. Von den sieben Nonenaccorden der Durtonleiter kommt fast nur der der fünften Stufe in Anwendung. Es besteht dieser aus dem Hauptseptaccord und der großen None und er heißt großer Nonenaccord. Will man seinen Sitz in der Tonart mit bezeichnen, so nennt man ihn gr. Dominantnonenaccord.

2.) Der Dominantnonenseptaccord insonderheit.

a.) Auflösung des großen Nonenaccordes und Bemerkung der Quinten, welche bei der Auflösung entstehen, wenn sich Quinte und None gleichzeitig abwärts auflösen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 150—151.)

Die gr. Nonenharmonie ist eine strebende, eine dissonirende Harmonie. Sie strebt, wie der Dominantbreitklang und die Dominantseptharmonie, in die tonische Harmonie ihrer



Tonart überzugehen. Der gr. Nonenacc. der C-Tonleiter, der Dominantnonenacc. von g, löst sich also nach C-dur auf. Die große None strebt, wie die Septime, eine Secunde unter sich. Jedes andere Intervall wird wie im Septaccorde aufgelöst. Siehe 154<sup>a</sup>. Wenn nun aber Quinte und None des gr. Nonenacc. gleichzeitig abwärts gehen, so entstehen verbotene Quinten. Man kann diese dadurch vermeiden, daß man die Quinte aufwärts, eine Secunde über sich gehen läßt, wie in 154<sup>aa</sup>; oder dadurch, daß man sie, wie in 155<sup>c</sup>, springend in die Quinte des folgenden Dreiklanges gehen läßt. In beiden Fällen lösen sich Quinte und None noch gleichzeitig auf. In 155<sup>a</sup> wird die gr. None eher, in 155<sup>b</sup> später als die übrigen Intervalle des Nonenaccordes aufgelöst. In beiden Fällen kann dann, ohne daß Quintenparallelen entstehen, die Quinte des gr. Nonenacc. abwärts fortschreiten. Mit der None hält man gern auch die Septime zurück. Siehe 155<sup>bb</sup>. —

β.) Löst sich der große Nonenaccord auch nach Moll auf?

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 151 — 152.)

Der gr. Nonenacc. gehört der fünften Stufe der Durtonart an; er löst sich dann auch nur, da die tonische Harmonie in Dur nur ein Duraccord sein kann, nach Dur auf. Die Intervalle des gr. Nonenacc. und die Töne der Harmonie, in die er sich auflöst, geben die vollständige Durtonleiter.

$$\begin{array}{ccccccc} g & 7h & 2\bar{d} & 4\bar{f} & 6\bar{a} \\ \hline & & 1\bar{c} & 3\bar{e} & 5\bar{g} \end{array}$$

In c-Moll ist a durchaus leiterfremd. Da nun die gr. None dem gr. Nonenacc. wesentlich angehört, dieser Ton aber der Molltonart der Quarte durchaus fremd ist; so kann sich der in Rede stehende Nonenacc. nicht in den Mollacc. der Quarte auflösen.

γ.) Lagen des großen Nonenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 152.)

Der gr. Nonenacc. läßt oben fünf Lagen zu, die Terz-, Quint-, Sept-, Octav- und Nonenlage. Siehe Beisp. 156. Er tritt aber — mit höchst seltenen Ausnahmen — nur in der Nonenlage auf.

### d.) Umkehrungen des großen Nonenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 152 — 153.)

Der gr. Nonenacc. kann in Grund- oder unverwechselter und in verwechselter Lage, und in letztem Falle in erster Umkehrung oder mit Terzbass, in zweiter Umkehrung oder mit Quintbass, in dritter Umkehrung oder mit Septbass, in vierter Umkehrung oder mit Nonenbass auftreten. Die erste Umkehrung gibt einen Terz-Quint-Septimen-Accord (s. 157<sup>a, aa</sup>), die zweite einen Terz-Quint-Sextenaccord (s. 157<sup>b, bb</sup>), die dritte einen Terz-Quart-Sextenaccord (s. 157<sup>c, cc</sup>), die vierte einen Secund-Quart-Sextenaccord (s. 157<sup>d</sup>). Die vierte Umkehrung kommt nicht leicht vor. — Bei dem Septacc. gab die erste Umkehrung den Quintsextaccord; bei dem gr. Nonenacc. gibt erst die zweite Umkehrung einen Quintsextaccord. — So kommen auch der Terzquarten- und der Secundenacc. beim Nonenacc. eine Stufe später, als beim Septaccorde, zum Vorschein.

### e.) Mehrdeutigkeit des großen Nonenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 153 — 154.)

Der gr. Nonenacc. ohne Grundbass ist eine mehrdeutige Harmonie. Die Töne  $h \ a \ f \ a$  aus dem gr. Nonenacc. von G können an sich auch als kl. Septacc. von h, den Noten und dem Klange nach, aufgefaßt werden.

### 3.) Ueber die Verwendung der übrigen Nonenaccorde der Durtonart.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 154 — 155.)

Die Nonenaccorde, welche die Durtonart auf der 1., 2., 3., 4., 6. u. 7. Stufe bildet, kommen wenig in Anwendung. Daß sie in Anwendung kommen können, zeigt das einfache Beispiel 159.

### b.) Die leitereignen Nonenaccorde der Molltonart.

#### 1.) Bildung und Betrachtung der Nonenaccorde der Molltonart.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 155 — 156.)

Die Molltonart kann allerdings auf jeder Stufe ihrer Scala, wie einen Septaccord, so auch einen Nonenaccord bilden. Siehe

Beisp. 160. Wenn aber schon drei ihrer Septaccorde nicht als Septaccorde angesehen werden konnten, so haben wir gewiß auch von den Nonenharmonieen jener Stufen abzusehen. Kurz, die Molltonart macht auch nur von der Nonenharmonie der fünften Stufe, von ihrem Dominantnonenaccorde Gebrauch. Siehe ihn bei 160°. Es besteht dieser aus dem Hauptseptaccorde und der kleinen None; er heißt „kleiner Nonenaccord“. — Der gr. u. kl. Nonenaccord, jeder hat den Charakter seiner Tonart in sich aufgenommen; der gr. Nonenacc. klingt hell, kräftig, der kleine trübe, weich.

## 2.) Die Dominantnonenharmonie in Moll.

- a.) Auflösung derselben. Vermeidung der Quinten, welche bei dieser Auflösung entstehen, wenn Quinte und None gleichzeitig abwärts aufgelöst werden.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 156 — 157.)

Die Dominantnonenharmonie einer Molltonart löst sich in deren tonischen Dreiklang, also in einen Molldreiklang auf. Die Auflösung der einzelnen Intervalle geschieht so, wie beim gr. Nonenaccorde. — Wenn sich Quinte und kl. None gleichzeitig unterwärts auflösen, so entstehen auch hier Quinten, aber — da die eine Quinte eine kleine, die andere eine große ist — Quinten von ungleicher Größe. Es werden diese, außer etwa in den äußern Stimmen, weniger streng vermieden. Wollen wir sie vermeiden, so kann dieß grade so geschehen, wie beim gr. Nonenaccorde. Siehe Beisp. 161<sup>e, 45</sup>.

- ß.) Löst sich der kleine Nonenaccord auch nach Dur auf?

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 157.)

Der kl. Nonenacc. hat zunächst auf der Dominante in Moll, dann aber auch auf der Dominante von der Dominante, auf der sogenannten Wechseldominante seinen Sitz. Im ersten Falle löst er sich nach Moll (s. 161<sup>a</sup>), im andern Falle natürlich nach Dur auf (s. 162). Daß der kl. Nonenacc. von Hause aus der Molltonart angehört, wird unter Anderm auch dadurch klar, daß der kl. Nonenacc. der Dominante in Moll mit seiner Auflösung eine vollständige Molltonleiter gibt.

g	7h	2d̄	4f̄	6as̄
<hr/>				
1c̄	3es̄	5ḡ		

### γ.) Die Lagen des kleinen Nonenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 157.)

Der kl. Nonenacc. hat fünf Lagen: die Terz-, Quint-, Sept-, Octav- und Nonenlage. Er kommt, die Octavlage ausgenommen, in jeder Lage vor. Siehe 161<sup>a, b, c, d</sup>.

### δ.) Die Umkehrungen des kleinen Nonenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 158 — 160.)

Der kl. Nonenacc. kann in Grundlage und in verwechselten Lagen vorkommen. Er hat vier bezogene Töne, also auch vier Umkehrungen. Die erste Umkehrung (die Umkehr. mit Terzbass) gibt einen Terzquintseptaccord, die zweite (die mit Quintbass) einen Terzquintsextaccord, die dritte (die mit Septbass) einen Terzquartsextenacc., die vierte endlich (die mit Nonenbass) einen Secundquartsextenaccord. Siehe 163. Also gibt auch bei dem kl. Nonenacc. erst die zweite Umkehrung den Accord, den bei den Septaccorden schon die erste gab u. s. w.

Die 1. Umkehr. des kl. Nonenacc. hat man mit dem besondern Namen „verminderten Septaccord“ benannt. (Die kl. None ist vom umgekehrten Bass, vom Terzbasse, eine verminderte Septime.) Diese Benennung ist nun aber im Grunde falsch. Denn wäre der Zusammenklang gis h a f in 163<sup>a</sup> ein Septaccord, so müßte gis Grundbass sein, und der Accord sich vier Stufen über sich auflösen. Hier ist aber nicht gis, sondern e Grundbass u. — Der 7. leitereigene Vierklang der Molliart kommt nun auch nicht als Septharmonie, sondern als erste Umkehrung des kleinen Nonenacc. vor, der seinen Grundbass eine Terz tiefer hat. (Siehe in dem Lehrb. d. musikal. Composition den Zusatz auf S. 159 ff.)

### 3.) Mehrdeutigkeit des kleinen Nonenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 160 — 163.)

Der gr. Nonenacc. ist, wenn er alle seine Intervalle hat, in Bezug auf Sitz nicht mehrdeutig. Der kl. Nonenacc. ist in

solchem Falle mehrdeutig; er ist auf der Dominante und Wechseldominante einer Molltonart zu Hause. —

Der kl. Nonenacc. wird nun aber dem Klange nach eigenthümlich mehrdeutig, wenn sein Grundton ausgelassen wird. Beisp. 164<sup>a</sup> zeigt den kl. Nonenacc. von C. Wird dieser auf einem Instrumente angeschlagen, so können wir auch des als eis nehmen. Das ändert den Klang nicht, wohl aber den Sitz in der Tonart; denn nun haben wir den kl. Nonenacc. von A, die kl. Dominantnonenharmonie in d-moll. So kann der ohne Grundbaß angeschlagene kl. Nonenacc. vom Ohre auch als kl. Nonenacc. von Fis (s. 164<sup>b</sup>), und als kl. Nonenacc. von Es (s. 164<sup>c</sup>) aufgefaßt werden. Da nun die bei 164<sup>a</sup> dargestellte kl. Nonenh. erst mehrdeutig wird, wenn einzelne Töne enharmonisch verwechselt werden, so nennt man diese Mehrdeutigkeit enharmonische.

Der kl. Nonenacc. des 164. Beisp. löst sich nach der Notirung bei a nach f-, nach der bei b nach d-, nach der bei c nach h-, nach der bei d nach as-moll auf. In 165 ist stets die kl. None vor Auflösung des Accordes in die Octave zurückgeführt und so der kl. Nonenacc. in einen Hauptseptacc. verwandelt worden. — Da man nun den kl. Nonenacc. auch nach Dur auflösen kann, so kann man also einen auf einem Instrumente ohne Grundbaß angeschlagenen kl. Nonenacc. in acht verschiedene Harmonieen auflösen. —

#### 4.) Wieviel es dem Klange nach verschiedene kleine Nonenaccorde gibt, wenn diese ohne Grundbaß auftreten.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 163 — 164.)

Dem Klange nach gibt es nur drei verschiedene kl. Nonenaccorde, wenn diese ohne Grundbaß dargestellt werden. Wie der kl. Nonenacc. von C, so klingen auch die von A, Fis u. Es; wie der von F, so klingen auch die von D, H u. As; wie der von G, so klingen auch die von E, Cis u. B. Mit den kl. Nonenaccorden von C, F u. G haben wir also dem Klange nach den kl. Nonenaccord jedes Tones der chromatischen Tonleiter, also für jeden der 12 verschiedenen Töne unseres Tonsystems.

## B.) Der hartverminderte Septimen- und der übermäßige Sextenaccord; der Wechseldominantaccord.

### 1.) Der hartverminderte Sextenaccord.

#### α.) Entstehung, Sitz und Behandlung des hartverminderten Septimenaccordes.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 164—165.)

Wenn man im kl. Septaccorde der 2. Stufe in Moll die gr. Terz (s. 167<sup>a</sup>), im Mollseptaccorde der 2. Stufe in Dur die gr. Terz und kl. Quinte nimmt (s. 169<sup>a</sup> u. 170<sup>a</sup>), so entsteht in beiden Fällen ein aus Grundton, gr. (oder harter) Terz, kl. (oder vermindert) Quinte und kl. Septime bestehender Septaccord. Man nennt ihn „hartverminderten Septaccord.“ Dieser Accord kann in Moll und Dur auf der 2. Stufe sogleich auftreten, oder (nach Befinden) aus der kl. oder der Mollseptharmonie erst hervorgehen. Siehe Beisp. 168 und 170; dann auch 167 u. 169. — Da der hartverminderte Septacc. in Moll und Dur eine Septharmonie der 2. Stufe ist, und die Septh. dieser Stufe sich in die Dominantharmonie auflöst, die eine Durharmonie ist; so verlangt er gleichfalls eine Auflösung in den Durdreiklang der Quarte. —

#### β.) Der hartverminderte Septimenaccord mit kleiner None und ohne Grundton.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 166.)

Man findet den hartverminderten Septaccord oft mit kl. None, wo dann aber der Grundton wegleibt. Siehe 172. Um die Quinten zu vermeiden, die, wenn die None über der Quinte liegt, bei gleichzeitiger Auflösung dieser beiden Intervalle entstehen, löst man gewöhnlich die kl. None (mit ihr in der Regel auch die Septime) später auf. Siehe Beisp. 172<sup>a</sup>. Vergleiche mit 172<sup>a</sup> Beisp. 172<sup>b</sup>. Man könnte auch die kl. None im Voraus in die Octave zurücktreten lassen.

- γ.) Mehrdeutigkeit des hartverminderten Septaccordes, mit kl. None und ohne Grundton dargestellt.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 167.)

Der zweite Zusammenklang in 172<sup>a</sup> wird an besagter Stelle als eine auf dem Grundbasse H ruhende Harmonie geföhlt. An sich klingt der angezeigte Zusammenklang auch grade so, wie der Hauptseptaccord von F (in 3. Umkehrung). Der hartverminderte Septacc. mit kl. None und ohne Grundton ist also an sich, dem Klange nach, mehrdeutig. Man kann, wie Beisp. 173 zeigt, auf dem Papiere leicht einen Hauptseptacc. in einen hartv. Septacc. mit kl. None und ausgelassenem Grundtone, wie umgekehrt einen hartv. Septacc. mit kl. None und ausgelassenem Grundtone in einen Hauptseptacc. verwandeln.

## 2.) Der übermäßige Sextenaccord.

### α.) Entstehung und Behandlung desselben.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 167 — 168.)

Wenn man aus dem hartverminderten Septaccorde in zweiter Umkehrung den Grundton ausläßt, so bleibt den Noten nach ein Terzsextenaccord stehen. Siehe den 2. Accord in 174<sup>a</sup>, sowie den 2. Acc. in 174<sup>b</sup>. Da in diesem Accorde die Sexte vom Baßtone weg eine übermäßige ist, so nennt man den fraglichen Sextenaccord übermäßigen Sextenaccord. Der vierstimmige Satz verdoppelt in diesem Accorde die Septime. Bei der Auflösung muß dann die eine fallen, die andere steigen. — Der übermäßige Sextenaccord kommt vorzugsweise in Moll vor, und hat da seinen Sitz auf der zweiten Stufe. Daß er auch in Dur vorkommen kann, und hier auch auf der zweiten Stufe, zeigt Beisp. 175. —

### β.) Der übermäßige Sextenaccord mit kl. None.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 169.)

Man kann natürlich auch zum übermäßigen Sextenaccorde die kl. None nehmen. Siehe die 2. Harmonie in 172<sup>c</sup>. Bei gleichzeitiger Auflösung der kl. Quinte und der kl. None entste-

hen immer verbotene Quintenfortschreitungen. Man vermeidet diese Fehler dadurch, daß man die kl. None (mit ihr in der Regel auch die Septime) zurückhält (s. 174°); dadurch, daß man die None vor Auflösung des Accordes in die Septime, entweder unmittelbar (s. 174<sup>b</sup>), oder mittelbar, durch die Octave gehend (s. 174<sup>i</sup>), führt, in welchem Falle man dann den überm. Sertacc. wieder mit doppelter Septime hat. Siehe auch die Beispiele 174<sup>b</sup> u.

y.) Mehrdeutigkeit des übermäßigen Sertaccordes ohne und mit kleiner None.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 170.)

Natürlich ist der überm. Sertaccord, der ja aus einer mehrdeutigen Harmonie hervorgegangen, auch mehrdeutig. Der Zusammenklang des f h u. des f as h kann, an sich genommen, vom Ohre als überm. Sertacc. von G (s. 175), oder als Hauptseptacc. von Des (Cis) aufgefaßt werden.

3.) Der Wechseldominantaccord in Dur und Moll.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 170—171.)

Die Dur- und Molltonart hat nur einen Hauptseptaccord, in der Tonart Dominantseptaccord genannt. Die Dur- und Molltonart ziehen aber zuweilen die Dominantharmonie der Tonart der Dominante, also eine fremde Dominantharmonie in ihr Gebiet herein, und zwar den Dominantdreiklang, = Septaccord, = Nonenaccord der Quinttonart gleicher Art. Siehe Beisp. 176 u. 177. Solch eine einzelne fremde Harmonie entfremdet uns noch nicht der herrschenden Tonart. —

4.) In Moll steht zuweilen statt des leitereigenen kleinen Dreiklanges der 2. Stufe der leiterfremde Durdreiklang der kleinen Obersecunde der Tonica.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 171—172.)

In 178<sup>a</sup> ist die 2. Harmonie eine in der Tonart des Sächsens, in g-moll, fremde Harmonie. Die -As-Harmonie steht hier für <sup>9</sup>a. Man nimmt in Moll zuweilen für den kl. Dreiklang der 2. Stufe den gr. Dreiklang des eine kl. Secunde über der Tonica liegenden Tones. Siehe auch 178<sup>b</sup> u. c.



### C.) Die Undecimen- und Tredecimenaccorde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 172.)

In Beisp. 179 sehen wir jedem leitereignen Nonenaccorde der Durtonleiter von C noch den elften Ton oder die Undecime beigefügt. Nach dem neuen Intervalle heißen diese Zusammenklänge Undecimenaccorde. In Beisp. 180 kommt zu den Undecimenaccorden noch ein dreizehnter Ton oder die Tredecime, Terzdecime. Diese Zusammenklänge heißen Tredecimenaccorde. Später mehr über diese Zusammenklänge.

### D.) Ueber Grund- und abgeleitete Harmonieen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 173—177.)

Die drei Arten Dreiklänge und die vier Arten Vierklänge, welche die Durtonleiter als leitereigne Harmonieen darbietet, nennt man Grundharmonieen; darum, weil sie nicht von andern Harmonieen hergeleitet, und alle andern Harmonieen und Zusammenklänge der Musik auf diese zurückgeführt werden können. So geht der uneigentliche Sert- und Quartserntenaccord aus dem Hauptseptaccorde, der überm. Sertacc. aus dem hartverm. Septaccorde, und dieser aus dem kleinen oder dem Mollseptaccorde hervor. Harmonieen, die aus andern hervorgehen, nennen wir abgeleitete. Zu den abgeleiteten rechnen wir auch die beiden Nonenaccorde. Sie sind gewissermaßen Hauptseptaccorde von bestimmterem dissonirenden Streben. — Es wäre thöricht, wenn wir Harmonieen, in denen Nebennoten eingewebt worden, als besondere Harmonieen ansehen wollten. So ist der 1. Zusammenkl. des 2. Taktes in 182<sup>b</sup> nichts weiter als ein Dreiklang mit eingewebtem Vorhalte. Die Alten sahen diesen Zusammenklang für eine besondere Harmonie an, genannt Quartquintenaccord.

## Siebenter Abschnitt.

### Modulationen und Choralbearbeitungen.

#### A.) Allgemeines über Modulation und Ausführung besonderer Modulationsfälle.

##### a.) Allgemeines über Modulation.

##### 1.) Begriff und Wesen einer Modulation.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 177 — 179.)

So lange man in einem Tonstücke die Töne und Harmonien auf einem gewissen Grundtone, *Tonica* genannt, ruhend fühlt, so lange herrscht die betreffende Tonart. Sobald aber ein anderer Ton als *Tonica* gefühlt wird, so ist man aus der ursprünglichen Tonart hinausgegangen und, hat das Gebiet einer fremden Tonart betreten; man ist dann ausgewichen, man hat modulirt. Moduliren heißt also aus einer Tonart in eine andere übergehen. Modulation ist der Uebergang aus einer Tonart in eine andere. Weitere Erläuterung. In 198<sup>b</sup> fühlen wir anfänglich die C-Harmonie, zuletzt aber die F-Harmonie als tonische Harmonie. Spielen wir nach der Schlussharmonie F-dur den C-Acc., so fühlen wir dieß C-dur als bezogene, als Dominantharmonie. Dieß Beisp. zeigt also eine Modulation von C-dur nach F-dur. Mit welcher Harmonie beginnt aber die Ausweichung? Die 2. Harmonie in 198<sup>a</sup>, C<sup>7</sup>, ist allerdings in C-dur fremd, in F-dur Dominantharmonie. Daß aber diese Harmonie allein noch nicht Kraft genug hat, die erste Tonart vergessen zu machen und dem Gefühl zu entrücken, ergibt sich daraus, daß in 198<sup>a</sup> F-dur als Subdominantaccord gefühlt und nach F-dur C-dur als tonische Harmonie erwartet wird. In 198<sup>b</sup> folgen nach C<sup>7</sup>-F die Harmonieen F B C<sup>7</sup> F. Diese Harmonieen begründen die fremde Tonart vollkommen. Wir unterscheiden nun folgende Etüde bei einer Modulation:

- a.) die Tonart, von der ausgegangen wird (die ursprüngliche oder Ausgangstonart);

- β.) die Tonart, in die übergegangen wird (die fremde Tonart);
- γ.) die Harmonieen, durch die übergegangen wird (die vermittelnden Harmonieen); endlich
- δ.) die die fremde Tonart begründenden Harmonieen.

In Modulationen in naheliegende Tonarten ist oft die überführende Harmonie schon eine der fremden Tonart angehörige. Wenn aber zwischen der Tonart, von der man ausgeht, und der fremden Tonart mehrere Tonarten liegen, so spielen die überführenden Harmonieen eine besonders wichtige Rolle. —

## 2.) Verwandtschaften der Tonarten.

- a.) Ueber Verwandtschaften der Tonarten im Allgemeinen und der Durtonarten insbesondere.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 179—182.)

Beisp. 184 zeigt uns, daß die G-Tonl. u. G-Tonart mehr Töne und Harmonieen mit der C-Tonart gemein hat, als die D-Tonl. u. D-Tonart. G-dur steht demnach dem C-dur näher, ist mit ihm mehr verwandt, als D-dur. Je weiter eine Durtonart von einer bestimmten Durtonart, eine Molltonart von einer bestimmten Molltonart entfernt ist, desto weniger verwandt sind diese Tonarten. Die Grade der Verwandtschaft werden nun nach dem Quinten- und Quartenzirkel bestimmt. G-dur u. F-dur, von C eine Quinte und eine Quarte entfernt, stehen mit C-dur im 1. Grade der Verwandtschaft. D- und B-dur, von C-dur zwei Quinten und zwei Quartan entfernt, stehen mit C-dur im 2. Grade der Verwandtschaft u. Siehe Beisp. 186. — Gleich zu wissen, wieviel Quinten oder Quartan zwei Töne von einander entfernt sind, ist nicht ganz leicht. Wir merken uns darum die verschiedenen Verwandtschaftsgrade der Durtonarten unter folgenden Intervallen.

Im ersten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der großen Ober- und der großen Unterquinte.

Im zweiten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der großen Ober- und der großen Untersecunde.

Im dritten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der kleinen Unter- und der kleinen Oberterz.

Im vierten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der großen Ober- und der großen Unterterz.

Im fünften Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der kleinen Unter- und der kleinen Obersecunde.

Im sechsten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der großen Ober- und der großen Unterquarte.

### β.) Verwandtschaften der Molltonarten.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 183 — 184.)

Die Grade der Verwandtschaft der Molltonarten unter einander werden auf dieselbe Weise, wie bei den Durtonarten, nach Quinten und Quartan gemessen. Mit a-moll stehen also e- u. d-moll im ersten, h- u. g-moll im zweiten, fis- u. e-moll im dritten Grade der Verwandtschaft etc. Siehe Beispiel 187. Merke nun Folgendes.

Im ersten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der großen Ober- und der großen Unterquinte.

Im zweiten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der großen Ober- und der großen Untersecunde.

Im dritten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der kleinen Unter- und der kleinen Oberterz.

Im vierten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der großen Ober- und der großen Unterterz.

Im fünften Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der kleinen Unter- und der kleinen Obersecunde.

Im sechsten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der großen Ober- und der großen Unterquarte.

γ.) Verwandtschaften der Durtonarten mit Molltonarten und umgekehrt.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 184 — 185.)

Die Durtonarten stehen nun auch mit den Moll-, die Molltonarten mit den Durtonarten in Verwandtschaft. Die nächstverwandte Molltonart einer Durtonart geht von der kleinen Unterterz der letztern, die nächstverwandte Durtonart einer Molltonart von der kleinen Oberterz der letztern aus. Beisp. 188 zeigt unter jedem Durtone die nächstverwandte Molltonart, gewöhnlich schlechthin die „verwandte Molltonart“ genannt; Beisp. 189 unter jeder Molltonart die verwandte (nächstverwandte) Durtonart. Die Tonarten nun, welche mit a-moll im 1. Grade der Verwandtschaft stehen, stehen durch a-moll mit C-dur im 2. Grade u. Siehe Beisp. 188. Nach Beisp. 189 stehen F- u. G-dur durch C-dur mit a-moll im zweiten, B- u. D-dur im dritten Grade der Verwandtschaft u. s. w. — Mit C-dur ist die gleichnamige, d. i. die von demselben Grundtone ausgehende Molltonart, die beide mehrere Tonleitertöne und leitereigne Accorde gemeinsam haben, auch als eine sehr nahverwandte, als eine Tonart ersten Grades anzusehen. Natürlich findet auch der umgekehrte Fall Statt.

δ.) Jede Tonart hat vier mit ihr im ersten Grade verwandte Tonarten.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 185 — 186.)

Mit jeder Tonart stehen vier andere im ersten Grade der Verwandtschaft, zwei Dur- und zwei Molltonarten. Dem C-dur sind am nächsten verwandt die Tonarten F- u. G-dur, a- u. c-moll; dem a-moll die Tonarten d- u. e-moll, C- u. A-dur. Siehe die Beispiele 190 u. 191. Auf dem großen Kreise von 190 stehen die 12 Dur-, auf dem großen Kreise von 191 die 12 Molltöne verzeichnet. In der Peripherie jedes kleinen Kreises findet man die vier mit der im Mittelpunkte desselben bezeichneten Tonart im ersten Grade der Verwandtschaft stehenden Tonarten.

### 2.) Verwandtschaften des zweiten Grades.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 186 — 187.)

Mit

**C-dur**

stehen im ersten Grade der Verwandtschaft

**F-dur, G-dur, a-moll, c-moll;**  
mit diesen Tönen sind im ersten Grade verwandt:

**B, C, d, f; C, D, e, g; d, e, C, A; f, g, Es, C.**

Scheiden wir hier die Fälle, die uns von jeder erstgradigen Tonart zu dem Ausgangstone zurückführen, so bleiben **B, d, f, D, e, g, A, Es** als Tonarten zweiten Grades von **C**. Wir sehen, daß die Tonart **d-moll** durch zwei Tonarten — durch **F-dur** u. **a-moll** — mit **C-dur** vermittelt werden kann. Ebenso ist es mit **f, e** u. **g-moll**. Siehe noch Beisp. 192.

Mit

**a-moll**

stehen im ersten Grade der Verwandtschaft:

**d-moll, e-moll, C-dur, A-dur;**  
mit diesen Tönen im ersten Grade verwandt sind:

**g, a, F, D; a, b, G, E; F, G, a, c; D, E, fis, a.**

Die Tonarten **g, F, D, b, G, E, c** u. **fis** stehen hiernach mit **a-moll** im zweiten Verwandtschaftsgrade. — Siehe Beisp. 193.

### 3.) Die Zahl der Modulationsfälle.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 187 — 188.)

Wir haben dem Klange nach 12 Dur- und 12 Molltonarten. Wir können aus Dur in jede der übrigen Durtonarten, aus Moll in jede der übrigen Molltonarten, aus Dur in jede Moll-, aus Moll in jede Durtonart übergehen (moduliren). Von einem Tone aus haben wir hiernach 46 Modulationsfälle. Wenn man die Modulationen von **C** nach **Cis** und von **C** nach **Des**, von **C** nach **Dis** und nach **Es** etc. als verschiedene

Fälle ansteht, dann ergeben sich von einem Tone aus noch mehr Modulationsfälle.

#### 4.) Modulationswege im Allgemeinen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 188—191.)

Beisp. 194 lehrt uns, daß man von einem Durtone aus dem Quartenzirkel nach in jede der 11 übrigen Durtonarten, Beisp. 195, daß man von einem Durtone aus nach dem Quintenzirkel auch in jede andere gelangen kann. Siehe auch Beisp. 196 u. 197. Wenn wir nun auch, in ferne Tonarten modulirend, bis dahin nicht jede Stufe des Quartens- oder Quintenzirkels durchlaufen, vielmehr meist einen kürzern Modulationsweg einschlagen werden, so kann uns doch bei Auffuchung eines solchen Weges der eine von beiden Zirkeln immer zu einem Anhalte dienen.

### b.) Ausführung der einzelnen Modulationsfälle.

#### 1.) Modulationen aus Dur nach Dur.

##### a.) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterquinte oder der kleinen Oberquarte.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 192.)

Beisp. 198<sup>b</sup> zeigt die Modulation von C- nach F-dur. Die erste Harmonie ist tonische Harmonie der Tonart, von der wir ausgehen. Der dann folgende Hauptseptacc. von c ist schon Dominantseptaccord der fremden Tonart. Was vom zweiten Takte an folgt, begründet die F-Tonart vollends. Der Hauptseptacc. von c führt uns, wie Beispiel 198<sup>a, aa</sup>, zusammengespielt, fühlen läßt, noch nicht vollkommen in die fremde Tonart ein. — In dem Uebergange bei 198<sup>c</sup> wird in die einen Grad unter der F-Tonart liegende B-Tonart vorübergehend modulirt.

##### 2.) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Untersecunde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 192—193.)

Siehe Beisp. 199. Bei a folgt auf die C-Harmonie der Dreifl. der Quarte; in diesem wird die fl. Septime nachgeschla-

gen, und so haben wir am Ende des ersten Taktes schon den Dominantseptacc. der fremden Tonart. Die übrigen Harmonieen begründen selbige noch weiter. — In der Ausführung bei c ist ein Motiv angewendet worden. —

### 3.) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Oberterz.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 193—194.)

Beisp. 200<sup>a</sup> geht von C-dur aus dem Quartenzirkel nach bis zur Es-Tonart. Hier ist erst die B<sup>7</sup>-Harmonie eine leitereigene der fremden Tonart. In dem Uebergange bei b ist statt F-dur f-moll genommen. F-moll ist schon leitereigen in Es-dur. An f-moll schließt sich recht innig der Hauptseptacc. von B an. Siehe auch 200<sup>c u. cc.</sup> Bei d folgt auf f-moll sogleich die tonische Harmonie der fremden Tonart. Da diese Harmonie in der unbefriedigenden Quartfertlage auftritt, so muß noch ein Schluß folgen.

### 4.) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterterz.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 195.)

Siehe Beisp. 201<sup>a</sup>. Hier folgen auf C-dur die Harmonieen F, B<sup>7</sup> u. Es<sup>87</sup>, und letztere ist Dominantseptacc. der fremden Tonart. Bei c folgt auf C-dur f-moll, also schon eine in As-dur leitereigene Harmonie. So haben wir hier also schon mit der zweiten Harmonie das Gebiet der fremden Tonart betreten. Mit f-moll verbinden sich nun die Harmonieen b-moll u. Es<sup>87</sup> recht innig. Diese Ausführung unseres Modulationsfalles ist der bei a vorzuziehen. Siehe auch Beisp. d. —

### 5.) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Obersecunde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 195—196.)

Siehe Beisp. 202<sup>a</sup>. Hier wird dem Durquartenzirkel nach von C- nach Des-dur modulirt. Viel weicher nimmt sich die Ausführung dieses Ueberganges bei b u. c aus. Hier tritt nach C-dur f-moll auf, das schon eine in Des-dur leitereigene



Harmonie ist. Beisp. a führt uns überraschend schnell von C nach Des. Auf f-moll folgt hier gleich As<sup>7</sup> Des.

6.) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterquarte oder der kleinen Oberquinte.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 196 — 197.)

Siehe Beisp. 203<sup>a</sup>. Hier wird von C bis Ges dem Durquartenzirkel streng nachgegangen. Weit schmelzender nimmt sich die Ausführung unseres Modulationsfalles bei b aus, wo nach C-dur Mollharmonieen in Quartensfolge auftreten. Schon mit der dritten Harmonie betreten wir hier das Gebiet der Ges-Tonart. Bei e u. a führt ein kürzerer, aber auch befriedigender Weg von C nach Ges.

β.) Modulationen, bei deren Ausführung wir dem Quintenzirkel folgen.

1.) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Oberquinte.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 197 — 198.)

Siehe Beisp. 204. Bei a folgt auf C-dur die G-Harmonie. G-dur kann noch als Dominanth. der C-Tonart angesehen werden. Das folgende D<sup>87</sup> führt uns sogleich in die G-Tonart ein. Bei e folgt gleich auf C-dur die Dominantseptimharmonie der fremden Tonart G. Der 2. Takt kehrt den Noten nach nach C-dur zurück, aber nur flüchtig. Die G-Tonart ist bis dahin dem Ohre schon so eingeprägt, daß es die C-Harmonie an besagter Stelle nur als Subdominanth. aufnimmt. Siehe auch d. Bei e folgt auf G-dur der Wechsel-dominantaccord der fremden Tonart, nämlich A<sup>7</sup>. A<sup>7</sup> entfremdet uns der ursprünglichen Tonart ganz und befestigt die G-Tonart.

2.) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Obersecunde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 198 — 199.)

In die Tonart der gr. Obersecunde gelangen wir auf dem Quintenwege durch zwei Schritte. Siehe 205<sup>a</sup>. Haben wir

erst die D-Harmonie erreicht, dann wird die fremde Tonart durch ihr angehörige Harmonieen befestigt. — Bei b tritt nach c so gleich der Dominantnonenacc. der fremden Tonart auf. Hier erreichen wir also die tonische Harmonie der fremden Tonart eher, als bei a. Siehe auch bb.

### 3.) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Unterterz oder der großen Obersext.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 199.)

Von C- nach A-dur gelangen wir durch drei Quinten. Siehe 206<sup>a</sup>. Bei b werden wir durch a, A<sup>7</sup>, D u. h nach A geführt.

### 4.) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Oberterz.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 199—200.)

Beisp. 207<sup>a</sup> führt uns, dem Quintenzirkel nachgehend, von C- nach E-dur. Dieser Weg langweilt und ist auch darum nicht gut, weil wir zu viele Mitteltonarten berühren. Bei b folgt auf C-dur a-moll und dann E-dur. Die E-Harmonie, die allerdings zuerst als Dominant h. der a-Tonart gefühlt wird, wird durch H<sup>87</sup> tonisch begründet.

### 5.) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Untersecunde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 200)

In Beisp. 208<sup>a</sup> führen uns fünf Quintenschritte von C- nach H-dur. Besser nimmt sich die Ausführung dieses Modulationsfalles bei b aus. Hier vermittelt a-moll von C weg die E-Harmonie, auf diese folgt H, Fis<sup>7</sup>, H, und damit ist die fremde Tonart fest begründet.

### 6.) Modulation aus Dur in die Durtonart der übermäßigen Oberquarte oder der kleinen Unterquinte.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 201.)

Siehe Beisp. 209. Der Quintenweg würde uns mit dem 6. Schritte von C weg zur Fis-Harmonie bringen. Diese Aus-

führung unseres Modulationsfalles vermeiden wir aus bekannten Gründen. Bei 209<sup>a</sup> folgt auf C-dur a-moll, E-dur, der kl. Nonenacc. von Cis und dann Fis-dur u. s. w. Man erwartet nach dem kl. Nonenacc. von Cis hier freilich mehr ~~fs~~-moll. Um den Eintritt des ~~ais~~ zu mildern, ist der Vorhalt  $\bar{h}$  eingeführt worden. — Bei b ist insbesondere der hartverminderte Septacc. mit kl. None von Cis die vermittelnde Harmonie. —

## II.) Modulationen aus Moll nach Moll.

a.) Modulationen aus Moll nach Moll, bei denen vorzugsweise auf dem Quartenswege in die fremde Tonart übergegangen wird.

1.) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Unterquinte oder der kleinen Oberquarte.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 202.)

Beisp. 210<sup>a</sup> führt uns durch A<sup>7</sup> von a- nach d-moll. Diese beiden Tonarten stehen indes einander so nahe, daß man d-moll nach A<sup>7</sup> immer noch als Subdominanth. fühlt. Das, was nach dem d-moll des 2. Tactes folgt, bewirkt die nöthige Begründung der d-Tonart. Siehe noch die Ausführungen bei b, c u. d.

2.) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Untersecunde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 202.)

Siehe Beisp. 211. Bei a folgt auf a-moll d- u. g-moll. Hier führt uns also der Mollquartenzirkel zur fremden Tonart hin. Was nach dem g-moll des 2. Tactes folgt, begründet diese Tonart. Siehe auch 211<sup>b</sup>.

3.) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Oberterz.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 203.)

Beisp. 212 führt dem Quartenzirkel nach durch Mollaccorde von a-moll weg zur fremden Tonart c-moll hin.

#### 4.) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Unterterz.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 203.)

Beisp. 213<sup>a</sup> führt auf dem Quartenwege durch Molldreiklänge von c- nach f-moll. Beisp. 213<sup>b</sup> führt von a-moll durch A<sup>7</sup> nach d-moll, von da durch D<sup>7</sup> nach g-moll, von da durch B<sup>7</sup> nach Es-dur, von da durch Es<sup>7</sup> nach As, welches die verwandte Durtonart der fremden Tonart f-moll ist. Von As weg wird der Uebergang nach f-moll durch C<sup>7</sup> leicht vollends bewerkstelligt.

#### 5.) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Obersecunde.

Siehe die Ausführung dieses Modulationsfalles bei 214. 214<sup>a</sup> modulirt auf dem Quartenwege und durch Mollaccorde. 214<sup>b</sup> schlägt einen kürzern Weg ein; denn hier folgt gleich nach der ersten Harmonie der II. Nonenaccord von F, die Dominant-harmonie der fremden Tonart.

#### 6.) Modulation aus Moll in die Molltonart der übermäßigen Unterquarte oder der kleinen Oberquinte.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 203.)

Beisp. 215 zeigt die Modulation von a- nach es-moll. Die Ausführung folgt auch hier dem Quartenwege; die vermittelnden Harmonieen sind Molldreiklänge.

#### β.) Modulationen aus Moll nach Moll, bei denen vorzugsweise auf dem Quintenwege in die fremde Tonart übergegangen wird.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 204—205.)

Die hierher gehörigen Modulationsfälle sind: Modulation aus Moll in die Molltonart der gr. Oberquinte, der gr. Obersecunde, der II. Unterterz, der gr. Oberterz, der II. Untersecunde und der übermäßigen Quarte. Die drei ersten Fälle lassen sich leicht nach dem Quintenzirkel ausführen. Siehe die Beispiele 216<sup>a, b</sup>, 217<sup>a, b</sup>, 218<sup>a</sup>. Bei 218<sup>b</sup> wird von a-moll weg durch

**E** **Gis'** nach **eis-moll** übergegangen, von wo man allerdings leicht nach **fis-moll** kommen kann. Die hier angewendeten vermittelnden Harmonieen finden wir in 219<sup>a</sup> u. 220 wieder, auch in 221, nur hier etwas später.

### III.) Modulationen aus Dur nach Moll.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 205 — 209.)

Von den hierher gehörigen Modulationsfällen findet man von Beisp. 222 an bis 234 von C-dur aus immer einen Fall ausgeführt. Man gehe diese Ausführungen genau durch.

### IV. Modulationen aus Moll nach Dur.

Man findet die hierher gehörigen Modulationsfälle von Beisp. 235 — 247 ausgeführt.

Bemerk. Da die Ausführung der unter III u. IV gehörigen Modulationsfälle dem Schüler nach den vorher abgehandelten verständlich sein kann, dazu nun aber auch noch im Unterrichte vom Lehrer besprochen werden wird; so konnten hier erläuternde Bemerkungen oder Beschreibungen der einzelnen Wege füglich wegbleiben.

## B.) Choralbearbeitungen.

### Einleitung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 209 — 211.)

Der bisherige Unterricht hat uns in der Theorie des Ton-satzes so weit geführt, daß wir von jetzt ab freiere musikalische Arbeiten machen und Aufgaben lösen können, die unsere Kraft in höherm Grade in Anspruch nehmen. Es sollen nun gegebene Choralmelodien mit Harmonieen begleitet oder harmonisirt werden. Ehe wir an diese Arbeiten gehen, führen wir uns erst das im Einzelnen vor, was bei denselben im Allgemeinen zu beachten ist, und betrachten nach diesen allgemeinen Bemerkungen auch erst noch eine Anzahl vierstimmig gesetzter Choräle.

## a.) Allgemeines, die Harmonisirung einer Choralmelodie betreffend.

### 1.) Ueber die Modulation im Chorale.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 211—215.)

Der erste wichtige Gegenstand, auf den wir bei Harmonisirung einer Choralmelodie unsere Aufmerksamkeit zu richten haben, ist die Modulation. Wir fragen also zuerst: welchen Tonarten gehört unsere Melodie an? — Außer der Tonart, in welcher eine Choralmelodie anhebt und endet, bewegt sie sich wohl noch in die Tonarten der Quinte, der Quarte und, geht sie aus Dur, in die verwandte Moll-, geht sie aus Moll, in die verwandte Durtonart, also in Tonarten des ersten Verwandtschaftsgrades. Selten geht eine Choralmelodie hierin weiter. Wenn eine Choralmelodie mehreren Tonarten angehört, so heißt die, in welcher sie anhebt und endet, Haupttonart, die Tonarten, in die sie übergeht, heißen Nebentonarten. Wir betrachten nun die Modulation an einigen Beispielen. Beisp. 251 zeigt den Choral: Nun danket alle Gott. Die ersten beiden Strophen, die zusammen den ersten Theil des Chorales bilden, halten sich fühlbar in der Haupttonart G-dur. Im zweiten Theile gehören die beiden ersten Strophen (die dritte und vierte des Chorales) entschieden der Dominanttonart an. Die 5. Strophe unseres Chorales hält sich erst in der G-, wendet sich aber bald in die C-, also in die Subdominanttonart. Die letzte Strophe hält sich, wie billig, wieder ganz in der Haupttonart. Es liegt also der Bearbeitung dieser schon etwas langen Choralmelodie folgender Modulationsplan zum Grunde:

1. u. 2. Strophe.	3. u. 4. Strophe.	5. Strophe.	6. Strophe.
G-dur.	D-dur.	G- u. C-dur.	G-dur.

Die Töne der einzelnen Strophen gehören an sich zum Theil noch andern Tonarten an; wie uns das die Harmonisirung einzelner Choralstrophen bei I<sup>b</sup>, II<sup>b</sup>, III<sup>b</sup> zeigt. Es klingt aber die hier befindliche Beharmonirung fremd, sie liegt fühlbar zu fern. — In der Choralmelodie: Christus der ist mein Leben (s. Beisp. 252.) kann die 2. Strophe in F-dur schließen, sich aber auch in die verwandte Molltonart wenden.

Die 3. Strophe modulirt hinten offenbar nach C-dur, also in die Dominanttonart. Die Töne der Melodie lassen es nun wohl zu, die Harmonisirung ganz in F-dur zu halten. Man spiele einmal I II<sup>a</sup> III<sup>a</sup> IV. Jedermann fühlt aber, daß nach dieser Harmonisirung die in der Melodie liegende Modulation ordentlich gewaltsam unterdrückt wird. Wir sehen also: man kann zu viel, aber auch zu wenig moduliren. Darum belausche man die Melodie genau und prüfe auf's sorgfältigste, welchen Tonarten ihre Töne angehören wollen. Wenn wir nun die Modulation vieler Choralmelodien betrachten, so werden wir finden, daß nicht leicht eine über den Kreis der Tonarten des ersten Verwandtschaftsgrades hinausgeht.

Wichtig ist es auch, die höhere Bedeutung der Modulation für ein Tonstück zu erkennen. Die Modulation in die Quinte wirkt erhebend auf unser Gemüth, zieht es gleichsam nach oben; die Modulation in die Quarte stimmt das Gemüth gleichsam herab, zieht es nach unten. Wenn man aus Dur nach Moll übergeht, so mischt man Festes mit Weichem, Helteres mit Trübem.

## 2.) Harmonieschritte innerhalb der Tonarten, in denen man sich bei Harmonisirung eines Choral bewegt.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 215—216.)

Wenn wir wissen, daß sich die beiden ersten Strophen des Choral: Nun danket alle Gott &c. in G-dur halten, so bezeichnen wir, wenn wir diese Melodie harmonisiren wollen, nun zunächst durch lat. Buchstaben die Grundbässe der den Melodietönen unterzulegenden Harmonieen, und zwar unter dem Basssysteme. Die drei ersten Töne der Melodie kann man mit dem G-Accorde, aber auch mit dem G-, D- u. G-Acc., auch mit dem G-, h- u. G-Acc. u. s. w. begleiten. Jede dieser harmonischen Begleitungen ist leitereigen in G-dur. Die erste ist indeß zu einförmig; in der dritten fällt die h-Harmonie als hier dem G-dur zu fern liegend auf. Wir bedienen uns am besten der zweiten Harmonisirung. Aus diesem Beispiele ergibt sich die Lehre, daß wir auch bei der Wahl der Harmonieen innerhalb einer Tonart im Allgemeinen das Einfache und Nahliegende dem

Fernliegenden und darum Fremdartigern vorzuziehen haben. Die Einfachheit darf aber nicht zur Einförmigkeit werden. So hat II<sup>f</sup> im 251. Beisp. zwar einfache, aber in der That einförmige harmonische Begleitung; hier wechseln wiederholt tonische und Dominantharmonie mit einander ab.

### 3.) Stimmenführung.

#### a.) Die einzelnen Stimmen an sich.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 216—217.)

Bei Harmonisirung einer Choralmelodie erfordert die Bassstimme insbesondere eine sorgfältige Bearbeitung. Diese Stimme soll melodisch und kraftvoll sein. Unmelodisch ist z. B. die Bassstimme zu I<sup>o</sup>, II<sup>o</sup> in 251; unkräftig (matt) aber die zu II<sup>f</sup> dazwischen. — Die männliche Bassstimme hat den Tonumfang von (F) G bis  $\bar{d}$ . Setzen wir den Choral für die Orgel, so können wir uns auch der Töne von C bis G mit bedienen. Eine Bassstimme wird sich nun nicht immer in den tiefen, auch nicht durchweg in den hohen Tönen ihres Gebietes zu halten, sondern die hohen und tiefen Töne desselben auf eine verständige Weise zu benutzen haben. Zum Schluß eines Theiles des Chorales oder des ganzen Chorales führt man die Bassstimme gern in tiefe Töne hinab. So schließt die Bassstimme bei VI in 251 befriedigender mit dem Tone G, als mit g. —

Auch wird bei Ausarbeitung einer Bassstimme darauf gesehen, daß nicht etwa die 2. u. 3. Strophe dieselben melodischen Gänge hat, als die erste. Solche Wiederholung gäbe wieder Einförmigkeit. Wenn, wie in 251, Choralstrophen Note für Note in einer andern Tonart auftreten, so arbeitet man auch gern die Bassstimme wieder so, wie die der wiederholten Strophen war. Vergleiche in 251 die Bassstimme zur 3. u. 4. Choralstrophe mit der zur 1. u. 2. Strophe.

Die Mittelftimmen fallen bei unsern gegenwärtigen einfachen Choralbearbeitungen in melodischer Hinsicht gewöhnlich dürftig aus. Hier singt zuweilen eine Stimme eine ganze Strophe hindurch auf einen Ton. — Ein unbestimmtes Hin- und Herschweben ist übrigens in den Mittelftimmen eben so wenig statthaft, wie im Baße.



β.) Die Stimmen im Verhältniß zu einander.

aa.) Die harmonische Bewegung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 217—218.)

Bei Harmonisirung eines Chorales ist es von besonderer Wichtigkeit, wie sich die Bassstimme im Verhältniß zur Oberstimme melodisch fortbewegt. Von den Arten der harmonischen Bewegung verdient hier die Seiten- und Gegenbewegung vor der graden, insbesondere der parallelen, im Allgemeinen den Vorzug. Daß sich die parallele Bewegung, besonders wenn sie längere Zeit fortgesetzt wird, matt ausnimmt, zeigt deutlich II<sup>f</sup> in 251. Wird sie, wie das oft nicht anders geht, nur einige Schritte fortgeführt, so ist sie nicht zu verwerfen. In den Mittelstimmen kommt sie aber besonders häufig vor. Siehe in 251 in II die harmonische Bewegung der Tenor- mit der Sopranstimme.

ββ.) Die enge und weite Lage.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 218.)

Wenn die Melodie in hohen Tönen liegt, dann schreibt man die Accorde am natürlichsten in weiter, wenn sie in tiefen Tönen liegt, am besten in enger Lage aus. Wenn sich eine Melodie, wie z. B. Nun sich der Tag geendet u. von einem hohen Tone sogleich in tiefere begibt, so schreibt man die Harmonie zum hohen Tone am besten in weiter, wenn aber, wie z. B. in: Lobt Gott ihr Christen u. die Melodie aus einem tiefern Tone in hohe hinaufgeht und da bleibt, so harmonisirt man den ersten Ton in möglichst enger Harmonielage. So erreicht man in beiden Fällen, daß die Mittelstimmen nicht mit springen müssen. Uebrigens werden, um falsche Fortschreitungen zu vermeiden, manche Strophen in weiter, manche in enger Harmonie ausgelegt, für die man sonst eher die entgegengesetzte Harmonielage wählen würde.

γγ.) Offenbare und verdeckte Quinten und Octaven.  
Quersätze.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 218—220.)

In unsern Choralbearbeitungen haben wir sorgfältig Quinten und Octaven zu vermeiden, Fehler, die sich sehr leicht ein-

schleichen. — Man verbietet auch noch sogenannte verdeckte Quinten und Octaven. Wenn man in 249<sup>a</sup> den Ton F durchzieht, so entstehen, wie wir sehen, offenbare Quinten. Hier nun, wo also leicht offenbare Quinten entstehen können, liegen sogenannte verdeckte. Ähnlich verhält sich's mit den verdeckten Octaven. Es ist nun gradezu unmöglich, auch nicht von Nothen, verdeckte Quinten und Octaven überall zu vermeiden. In dem Beisp. 249<sup>b</sup> nehmen sich die in den äußern Stimmen liegenden verdeckten Quinten übel aus. Hier würden wir sie unbedingt vermeiden.

#### 4.) Rhythmische Bewegung in dem harmonisirten Chorale.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 220 — 221.)

Die Chormelodie geht in lang gehaltenen Tönen einher. In halben Noten notirt, enthält sie selten Viertel. Die Begleitung gibt in der Regel jedem Melodietone nur einen Accord, so daß also auch hier Alles langsam einhergeht. Eine solche Harmonisirung verlangt die Kirche. Für sie wäre ein Choralbuch, in dem die Harmonisirung eine lebhaftere Bewegung unterhielte, etwa so, wie in II<sup>5</sup> u. V<sup>5</sup> des Beisp. 251, nicht zweckdienlich. Die begleitenden Stimmen würden so aus ihrer dienenden Stellung heraustreten, sich mehr geltend machen als die Hauptstimme und den Gesang der Gemeinde wohl gar stören. Damit ist aber nicht gesagt, daß solche bewegliche Begleitung nie vorkommen dürfte. Wird z. B. der Choral: Nun danket alle Gott &c. bei einer feierlichen Gelegenheit gesungen, so wird eine lebhaftere Begleitung sogar von großer Wirkung sein und die feierliche Gemüthsstimmung der Gemeinde heben. Wenn nun aber ein Organist einmal zu einem Verse eine erregendere Begleitung anfängt, so muß er sie auch durchführen. Zu tadeln wäre es, wenn er eine Strophe in der rhythmischen Bewegung der Chormelodie, dann willkürlich einige mit lebhafterer Begleitung u. s. f. harmonisiren wollte. —

## b.) Choralbearbeitungen.

### a.) Betrachtung gegebener vierstimmig gesetzter Choräle.

#### Vorbemerkung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 221 — 222.)

Das Beispielbuch enthält von Beisp. 251 — 264 vierstimmig ausgesetzte Choräle. Bei jedem betrachten wir 1.) die Modulation, 2.) seine Harmonieen, und diese an sich und in Bezug auf ihren Sitz in der betreffenden Tonart, 3.) die einzelnen Stimmen, und zwar in melodischer Hinsicht, nach ihrer harmonischen Bewegung u. Eine ausführliche Beschreibung dieser Choräle nach den eben angegebenen Beziehungen würde zu viel Raum wegnehmen; sie ist auch nicht so nöthig. Wir werden bei jedem Chorale nur das, was uns für den Schüler zu einer genauen Analyse wichtig scheint, bemerken.

Choral: Nun danket alle Gott, Beisp. 251, S. Lehrb. p. 222.

In welchen Tonarten sich diese Melodie und ihre Harmonisirung hält, ist aus dem Beispielbuche deutlich zu ersehen. (Siehe die Klammern mit ihren Inschriften.)

Die Harmonieen unter dem ersten Bogen gehören also alle der G-Tonart an. Die erste Harmonie ist an sich der Durdreikl. von G; in der Tonart tonische Harmonie. Der 2. Acc. ist an sich Hauptseptacc. von D; in der Tonart Dominantseptharmonie. Die 3. Harmonie ist an sich der u. (So auch die folgenden Strophen.) Ueberblicken wir nun, um zu sehen, welche Harmonieen aus jeder Tonart am häufigsten vorkommen, die Choralbearbeitung bei 251 noch einmal, so finden wir, daß in den beiden ersten Strophen, die erste Harmonie des 6. Tactes ausgenommen, nur die tonische und die beiden Dominantharmonieen, in der dritten und vierten Strophe, die erste Harmonie des 12. Tactes ausgenommen, wieder nur die tonische und die beiden Dominantharmonieen, in den übrigen Strophen, die erste Harmonie des 18. Tactes ausgenommen, wieder nur aus jeder Tonart die tonische und deren Dominantharmonieen vorkommen. Wir sehen hieraus, welche wichtige Rolle die tonische und die ihr am nächsten stehenden Dominantharmonieen spielen.

**Choral:** Christus der ist mein Leben. Beisp. 252. Lehrb. p. 225.

**Modulation.** Die 1. Strophe ganz F-dur. Die 2. Str. fängt zwar mit dem B-Accordo, aber nicht in der B-Tonart an. Der B-Acc. ist hier 4 leitereigne Harmonie in F-dur. Man singe den Acc. unter der Fermate im 4. Takte nur nach dem Notenwerthe und fahre ohne Absatz fort, so wird man den B-Acc. sicher als Subdominant. in F fühlen. Wenn freilich ein Zwischenspiel gemacht wird, so muß dieß nach B-dur moduliren, und dann wird der B-Acc. als tonische Harmonie aufgenommen. Der 2. Acc. im 6. T. kann zweite leitereigne Harmonie in F-dur, aber auch, was hier der Fall ist, vierte leitereigne Harmonie in d-moll sein. Der folgende A-Acc. ist Dominant. in d-moll. So schließt also die 2. Strophe in d-moll, ohne daß die tonische Harmonie dieser Tonart gehört worden. Es folgt diese erst zu Anfang der 3. Strophe. Die 2. Harmonie der 3. Strophe ist, da sie nicht nach d-moll gehört, schon wieder eine modulirende. Das Folgende zeigt, daß sie eine neue tonische Harmonie ist. Was nach ihr folgt, gehört der C-Tonart an. Die letzte Strophe ist entschieden F-dur.

**Choral:** Herr Jesu Christ dich zu uns wend.

Beisp. 253. Lehrb. p. 223 ff.

**Modulation.** Die 1. Strophe modulirt von G-dur nach D-dur. Wie weit haben wir nun die Harmonieen der 1. Str. als Harmonieen der G-Tonart anzusehen? Können wir nicht schon den D-Acc. des 2. Taktes als neue tonische Harmonie auffassen? — Obgleich unsere Melodie von dem  $\bar{a}$  des 2. T. an einen Anlauf nach D-dur hin macht, so könnte doch nach der G-Harmonie des 3. Taktes ebenso gut C-dur folgen, und dann wäre das D-dur im 2. T. nur Dominant. in G. Kurz, erst die A<sup>7</sup>-Harm. des 3. T. ist eine ausweichende. — Wie ist es nun mit der C-Harm. des 4. Taktes? Wir müssen sie als Subdominant. der G-Tonart auffassen. Wenn uns ein Zwischenspiel in die Tonart C einführt, dann nehmen wir sie allerdings als tonische Harmonie auf. Dann ist die folgende Harmonie eine modulirende; diese führt alsdann aus C nach G. Alles Uebrige der Strophe gehört der G-Tonart an. Auch der 11. Nonenacc. im 6. Takte? Auch dieser; denn es, die 11.

Rone, steht hier nur, weil, wie uns bekannt, der gr. Ronenacc. seine Rone nur in der Oberstimme verträgt. — Die Harmonieen der 3. Str. bis zum 1. Acc. des 11. Taktes gehören an sich der G- u. D-Tonart an. Hier fühlt man deutlich, daß sie der D-Tonart angehören wollen. Wer das nicht fühlt, mache ein Zwischenspiel zu dieser Strophe in G-dur, so daß es in die D-Harm. als in die Dominantharmonie von G einleitet, und er wird, wenn er nun die 3. Str. spielt, bald merken, daß er sein Zwischensp. hätte in D-dur halten sollen. So finden wir uns also hier in D-dur, ohne daß uns der Choral äußerlich die neue Tonart angezeigt hat. Erst im 11. T. tritt in der Melodie ein leiterfremder Ton und mit ihm eine in G leiterfremde Harmonie auf. — Die letzte Strophe ist G-dur.

Choral: Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.  
Beisp. 254. Lehrb. p. 224.

Die Haupttonart ist D-dur. Die a-moll-Harm. im 2. T. ist ein modultrender Accord; er ist hier 2. leitereigene Harm. der G-Tonart. Die 2. Str. beginnt in D-dur und wendet sich von der 2. Hälfte des 6. T. an nach A-dur. Die 3. Str. ist ganz A-dur. Die 4. Str. hält sich bis zu Ende des 14. T. in der Tonart D-dur und wendet sich vom 15. T. an nach e-moll. Die letzte Str. hält sich, eine vorübergehende Ausweichung nach h-moll abgerechnet, in der Haupttonart. Man sieht, daß diese Choralmelodie einen größern Modulationskreis hat, als die vorigen.

Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten.  
Beisp. 255. Lehrb. p. 224 ff.

Nur die zweite Strophe modulirt, und zwar in die Dominante. Von wo an? Schon von der Mitte des 7. T. an strebt sie fühlbar nach G-dur hin. Der 8. T. vollendet diese Modulation. Die 3. Str. beginnt mit der Dominanth. der C-Tonart.

Choral: Kommt Menschenkinder rühmt ic.  
Beisp. 256. Lehrb. p. 225.

Haupttonart B-dur. In jeder Strophe kommt eine vorübergehende Ausweichung vor; in der ersten die kaum merkliche nach

**F-dur**, in der zweiten nach **c-**, in der dritten nach **g-**, in der vierten wieder nach **c-moll**. Die 3. Str. fängt mit der 6. leitereignen Harm. der **B-Tonart** an.

**Choral: Wir glauben all' an x.** Beisp. 257.

Lehrb. p. 225:

Die 1. u. 2. Str. **F-dur**. Die 3. Str. fängt mit der 2. leitereignen Harm. der **C-Tonart** an. Ein Zwischenspiel zu dieser Str. muß nach **d-moll** moduliren. In diesem Falle nehmen wir **d** als neue tonische Harmonie auf. Die folgende Harmonie **G<sup>7</sup>** versetzt uns dann freilich sogleich auf ein neues Tonartgebiet, auf das der **C-Tonart**.

**Choral: Liebster Jesu wir sind x.** Beisp. 258.

Lehrb. p. 225 ff.

1. u. 2. Str. **A-dur**. Die 2. Str. fängt mit der 6. leitereignen Harm. an. Die 3. Str. wendet sich vom 11. T. an nach **E-dur**. Der tiefere Beobachter fühlt schon die **E-Harm.** des 10. T. als eine sich nach **E-dur** himmelgende.

**Choral: O Gott du frommer Gott.** Beisp. 259.

Lehrb. p. 226.

Die 1. Str. beginnt, nicht, wie es gewöhnlich ist, mit der **Tonica**, sondern mit der **Dominantharmonie**. Choräle, die mit der **Quinte** anfangen und mit dem 2. Tone in die **Terz** oder in den **Grundton** hinabsteigen, deren erster Ton wird gewöhnlich mit dem **Dominantacc.** harmonisirt. Siehe Beisp. 262, 261<sup>aa</sup>. Die 1. Str. schließt mit der **Subdominant** der Haupttonart, die 2. Str. beginnt mit dieser Harmonie. Wird ein Zwischenspiel gemacht, so nimmt man die **As-Harm.** der 2. Str. als tonische Harmonie auf. **F<sup>7</sup>** im 4. T. führt vorübergehend nach **B**. Die 4. Str. ist ganz **B-dur** x.

**Choral: Wer nur den lieben Gott x.** Beisp. 260.

Lehrb. p. 226.

Die 1. Str. schließt mit der **Dominanth.** der Haupttonart **a-moll**. Die 2. Str. beginnt in **C-dur**, der verwandten Dur-tonart, und wendet sich bestimmt im 8. Takte, eigentlich schon von der 2. Harm. des 7. T. an, nach **a-moll**. Die 3. Str.

beginnt in a-moll, wendet sich aber bald über G-dur nach C-dur. Die 4. Str. führt von C-dur nach a-moll zurück.

Bemerkung. Bei den folgenden Choräsen möge der Sch. selbst den Modulationsplan auffuchen. Wo er sich ja nicht zurecht findet, wird der L. in der Unterrichtsstunde die nöthige Hilfe gewähren.

## Achter Abschnitt.

### Die Lehre von den Cadenzen.

#### Begriff und Eintheilung.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 231—234.)

Das Wort Cadenz kommt in der Musik in verschiedener Bedeutung vor. Man versteht zunächst darunter gewisse Schlussformeln. Solche Schlussformeln, Schlusscadenzen bestehen in Dur aus den Harmonieen **I IV I, IV I, I IV VI, I II V I** u. s. w. in Moll aus **I IV I, I V I** u. s. w. Wenn wir einen Choral abschließen wollen, so bewirken wir dies in der Regel durch die erste dieser Schlussformeln. — Ferner versteht man unter Cadenz eine Harmonieverbindung, die aus einem dissonirenden Accorde (einem Sept-, Nonenaccorde u.) und der Harmonie besteht, in die sich ein solcher auflöst oder in die er übergeht. Ein Sept- oder Nonenaccord hat von Natur das Streben, in den um vier Tonsstufen höher liegenden leitereignen Dreiklang überzugehen. Lösen wir eine dieser dissonirenden Harmonieen so auf, so ist sie, wie man sagt, natürlich (ihrem inwohnenden Streben gemäß) aufgelöst worden, und der dissonirende Accord bildet mit dem consonirenden, in den er übergegangen, eine natürliche Cadenz. Wird aber, was auch geschehen kann und häufig geschieht, eine dissonirende Harmonie in einen andern als den leitereignen der Quarte aufgelöst, so nennt man solche Auflösung, weil sie unerwartet auftritt und gleichsam das Gefühl in seiner Erwartung täuscht, eine betrüglische, betrügerische, eine Trug-Cadenz. — Die natürliche Auflösung eines Hauptsept-

und eines Nonenaccordes gibt eine natürliche Hauptcadenz, die natürliche Auflösung eines Nebenseptacc. eine natürliche Nebencadenz. Die betrüglische Auflösung eines Hauptsept- oder Nonenaccordes nennt man betrüglische oder Trug-Hauptcadenz, die betrüglische Auflösung einer Nebenseptharmonie Trug-Nebencadenz.

Nun kann auch ein dissonirender Accord in einen anderen dissonirenden Accord übergehen. In solchem Falle ist die eine dissonirende Harmonie nicht eigentlich aufgelöst worden; die Auflösung wurde gewissermaßen vermieden, und darum nennt man eine dissonirende Harmonie mit der dissonirenden, in die sie übergeführt wurde, eine vermiedene Cadenz, eine Cadenzvermeidung. Diese Cadenzen können leitereigne und leiterfremde oder abweichende sein.

## A.) C a d e n z e n.

### a.) Natürliche Cadenzen.

#### α.) Natürliche Hauptcadenzen.

#### αα.) Natürliche Hauptcadenzen mit dem Hauptsept- accorde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 234 – 235.)

Der Hauptseptaccord sitzt in Dur und Moll auf der Dominante. Wird der Dominantseptaccord einer Tonart in den leitereignen Dreiklang ihres Grundtones, also in deren tonische Harmonie aufgelöst, so hat eine natürliche Auflösung Statt gehabt, und der Dominantseptacc. bildet mit dem tonischen Dreiklange seiner Tonart eine natürliche Hauptcadenz. Siehe Beisp. 273. Von den Accorden dieser Cadenz kann einer oder können beide unten in verwechselter oder unverwechselter Lage, oben in Terz-, Quint-, Octav- und der Septacc. auch in Septlage auftreten. Alle einzelnen Beispiele bei 273 sind Hauptcadenzen, aber nicht alle haben gleichen Grad von Schlusskraft. Die Beisp. a u. c, in denen beide Acc. unten mit dem Grundbasse auftreten und in denen die Oberstimme aus der Terz des Septacc. in den Grundton der tonischen Harmonie führt, deren letzter Accord also unten und oben den Grundton hat, gewähren als



Schluß eines Tonsatzes vollkommne Befriedigung. In *e u. g* wird die Schlußkraft dadurch geschwächt, daß der letzte Accord oben ein bezügliches Intervall hat, in *g. h u. i* dadurch, daß der erste oder beide Accorde unten in verwechselter Lage auftreten.

ßß.) Natürliche Hauptcadenzen mit dem großen und kleinen Nonenaccorde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 235 — 236.)

Der gr. Nonenacc. bildet mit dem Duracc. der Quarte, der tonischen Dreiklangsh. seiner Tonart, der kl. Nonenacc., wenn er auf der Dominante der Tonart seinen Sitz hat, mit dem Molldreiklange der Quarte, der Dominanth. seiner Tonart, wenn er aber auf der Wechself dominante sitzt, mit dem Durdreiklange der Quarte, der Dominanth. der betreffenden Tonart, eine natürliche Hauptcadenz. Auch hier wird die Kraft der Cadenz und der Grad ihrer Schlußkraft durch Umkehrungen u. geschwächt.

ß) Natürliche Nebencadenzen. (Lehrb. p. 236.)

Jede Nebensepthe Harmonie strebt von Hause aus in den leitereignen Dreiklang der Quarte überzugehen, und sie bildet mit dieser eine natürliche Nebencadenz. Auch die natürlichen Nebencadenzen klingen kräftiger, wenn sie unten in unverwechselter, weniger kräftig, wenn sie daselbst in verwechselter Lage auftreten u. Wenn die Hauptcadenz mit der tonischen, also mit der Harmonie endet, die, besonders wenn sie unten und oben den Grundton hat, in sich vollkommne Befriedigung athmet, so läßt die natürliche Nebencadenz, wenn auch ihr Dreiklang unten und oben mit dem Grundtone auftritt, stets noch Fortsetzung erwarten; ihr Dreiklang strebt nach dem tonischen Dreiklange hin. Darum kann nie eine solche Nebencadenz einen Satz schließen.

b.) Trugcadenzen.

a.) Trughauptcadenzen.

aa.) Trughauptcadenzen mit dem-Hauptseptaccorde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 236 — 241.)

1.) Der Dominantseptacc. kann sich trugschlüssig in den leitereignen Dreiklang der Obersecunde, in Dur also in den

Mollacc. der gr., in Moll in den Duracc. der kl. Obersecunde auflösen. Siehe 274<sup>a</sup> u. 275<sup>a</sup>. In 274<sup>a</sup> lösen sich Terz, Quinte und Septime des Hauptseptacc. gewöhnlich auf, und nur der Basson g schreitet, statt wie sonst nach c, nach a fort. Nun treten aber auch die Töne  $\bar{c}$   $\bar{e}$   $\bar{c}$  in neue Beziehungsverhältnisse.  $\bar{c}$  wird nicht als Grundton, sondern als Terz gefühlt; so  $\bar{e}$  nicht als Terz, sondern als Quinte. Die Terz des Septacc. kann bei diesem Trugschlusse auch abwärts gehen. Siehe 274<sup>b</sup>. Man gewinnt so im nächsten Dreiklänge Verdoppelung des Grundtones, während 274<sup>a</sup> im letzten Acc. die Terz doppelt hat. — In diesen Trugschlüssen kann der Septacc. oben in verschiedenen Lagen auftreten; unten in Umkehrung auftretend, macht er den Trugschluß matt, wo nicht gar ungenießbar. In dem Beisp. bei f tritt zwar der Septacc. mit Quintbass auf, aber dieser Basson schreitet in den Grundton des Dreikl. der Obersec. fort.

Es kommt auch vor, daß in Dur der Dominantseptacc. trugschlüssig in den Durdreikl. der kl. Obersec. aufgelöst wird. Solche Trugcadenz ist eine ausweichende. Siehe Beisp. 276.

2.) Der Dominantseptacc. kann sich ferner trugschlüssig in den leitereignen Dreiklang der Untersecunde, in Dur also in den Dur-, in Moll in den Molldreiklang der gr. Untersecunde auflösen. Siehe 277 u. 278. Bei diesem Trugschlusse lösen sich Terz und Quinte des Septacc. gewöhnlich auf, die Septime aber bleibt liegen, der Grundton geht eine Secunde über sich. In 277 wird der F-Acc., in den sich G<sup>7</sup> trugschlüssig auflöst, tonisch begründet und also der Trugschluß gewissermaßen zu einer Ausweichung benutzt.

3.) Der Hauptseptaccord einer Durtonart wird auch trugschlüssig in den Dominantdreikl. der verwandten Molltonart geführt. Siehe 279<sup>a</sup>–<sup>c</sup>. In diesem Trugschlusse löst sich eigentlich nur die Septime ihrem natürlichen Streben gemäß auf; die Quinte steigt eine Secunde, die Terz bleibt liegen, der Grundton geht eine übermäßige Prime über sich. — Die trugschlüssige Auflösung des G<sup>7</sup>-Acc. nach e-moll nimmt sich matt aus. Man spiele 279<sup>b</sup> u. <sup>c</sup>. —

Zum Schlusse eines Mollsatzes löst man zuweilen den Dominantseptacc. in den Durdreiklang der Quarte auf. Siehe 280.

Solche Cadenz müssen wir, da der Durdreiklang unerwartet eintritt, zu den trugschlüssigen mit rechnen.

β.) Trugschlüssige Auflösungen der Nonenaccorde.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 241 — 242.)

Der gr. Nonenacc. läßt sich, was aber nicht häufig geschieht, auch in den Molldreiklang der gr. Ober- und den Durdreikfl. der gr. Untersecunde trugschlüssig auflösen. Siehe Beisp. 281. Häufigeren Gebrauch macht man von eben diesen trugschlüssigen Auflösungen beim kl. Nonenaccorde. Siehe Beisp. 282 <sup>a-h u. k-m</sup>. Den kl. Nonenacc. löst man auch in den Durdreiklang der gr. Untersecunde auf. Siehe 282<sup>i</sup>. Dieser oft sehr wirksame Trugschluß ist ein ausweichender.

β.) Trugnebencadenzen. (Siehe Lehrb. p. 242 — 244.)

1.) Die wichtigsten trugschlüssigen Auflösungen der Nebenseptharmonieen sind die in den leitereignen Dreiklang der Ober- und Untersecunde. Nur der kl. Septacc. läßt eine trugschlüssige Auflösung in den Dreikfl. der Untersecunde nicht zu. Siehe die Beispiele 283 — 286. Der hartverminderte Sept- und der übermäßige Sertacc. werden auch öfter trugschlüssig in den Dreiklang der Untersecunde, ersterer nach Moll, letzterer nach Moll und Dur, aufgelöst. Siehe 287 u. 288. —

c.) Cadenzvermeidungen. (Lehrb. p. 244 — 249.)

Eine dissonirende Harmonie kann auch in eine andere dissonirende Harmonie übergehen; ein Septaccord in einen Sept- oder Nonenaccord, ein Nonenaccord in einen Nonen- oder Septimenaccord u. s. w. Einem Septimenaccorde liegt der Septimenaccord der Quarte am nächsten. In 290 geht nun der Hauptseptacc. von C in den von F, dieser in den von B, dieser in den von Es u. s. w. über. Hier ist jeder neue Septacc. Dominantharmonie einer neuen Tonart, und es folgen hier lauter Dominantseptaccorde aufeinander. Die Ausführung dieser Cadenzvermeidungen ist ganz einfach; die Terz jedes Septacc. geht in die Septime des folgenden Septacc., die andern Intervalle lösen sich wie in der natürlichen Cadenz auf. Die Bei-

spiele 294 — 296 zeigen ebenso leitereigene Cadenzvermeidungen, wie 290 ausweichende darstellt. — Nun kann auch ein Hauptseptacc. in den Hauptseptacc. der gr. Obersecunde (siehe 291<sup>a, b</sup>), wie in den der kl. Unterterz (s. 291<sup>d</sup>) übergehen. So entstehen neue Cadenzvermeidungen.

Der kl. Nonenaccord kann in den kl. Nonenacc. der Quarte und der Quinte übergeführt werden. Siehe 292<sup>a</sup> u. 292<sup>b</sup>. Im ersten Falle geht die Terz des einen kl. Nonenacc. in die Septime des andern, die Quinte des einen in die None des folgenden, während sich die übrigen Intervalle ihrem natürlichen Streben gemäß auflösen. Im andern Falle steigen None und Septime, ihrem natürlichen Streben entgegen, um eine übermäßige Prime, und die Quinte steigt auch eine kl. Secunde.

Wenn sich die strebenden (dissonirenden) Harmoniken immer in den um vier Tonstufen höher liegenden leitereigenen Dreiklang auflösen müßten, so erschienen sie als Accorde, welche die freie Harmonieverknüpfung beschränkten. Der gegenwärtige Abschnitt hat uns aber gezeigt, wie einer dissonirenden Harmonie verschiedene andere folgen können. — Trugschlüsse und vermiedene Cadenzen üben aber, besonders wohl darum, weil sie weniger im Kreise der Berechnung liegen, als die natürlichen Cadenzen, und weil sie gewissermaßen überraschen, sehr oft einen besondern Reiz auf den Hörer aus.

## B.) Schlußformeln; die halbe Cadenz; die verzierte Cadenz.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition S. 249 — 251.)

Ein Tonstück muß einen Schluß haben, also so enden, daß der Hörer keine Fortsetzung erwartet. Melodische Formeln und Harmonieverbindungen, mit denen Abschlüsse gemacht werden können, heißen, wie uns schon bekannt, Schlußformeln, Schlußcadenzen. Eine solche Schlußcadenz muß natürlich, soll sie vollkommene Befriedigung gewähren, mit der tonischen Harmonie enden. Endet sie, was auch vorkommt, mit der Dominantharmonie, dann ist sie keine vollkommene oder ganze, sondern nur eine sogenannte halbe Cadenz, ein Halbschluß. Der Gangschluß kann aus einer oder den beiden Dominantharmonieen mit ihrer tonischen Harmonie gebildet sein, aber auch

andere Harmonieen in sich aufgenommen haben. In ausgedehnten Schlussformeln kommen unter Anderm auch verschiedene Trugschlüsse vor, leitereigne und ausweichende. Siehe die Schlussformeln von Beisp. 298 — 305. Der Halbschluss bleibt, wie schon bemerkt, auf der Dominante stehen. Beispiele sieht man bei 306.

Nach einem Halbschlusse wird oft von einer Stimme eine lebhafteste Passage vorgetragen, an die sich dann wohl eine Cadenz mit einem Ganzschlusse anhängt. So eine Passage nennt man eine verzierte oder figurirte Cadenz. Siehe Beisp. 307.

### Praktische Arbeiten. (Lehrb. p. 253 — 255.)

#### Choralbearbeitungen für Sopran, Alt, Tenor und Baß.

Soll man einen Choral vierstimmig für obengenannte Stimmen setzen, so muß man unter Anderm den Tonumfang einer jeden gehörig berücksichtigen. Der Baß bewegt sich in dem Tongebiete von  $G$  bis  $\bar{A}$ , der Tenor in dem von  $c$  bis  $\bar{g}$ , der Alt in dem von  $g$  bis  $\bar{A}$ , der Sopran in dem von  $\bar{c}$  bis  $\bar{\bar{g}}$ . Gute Stimmen haben noch größern Tonumfang. Beisp. 309 zeigt einen Choral, für gemischte Stimmen gesetzt.

#### Choralbearbeitungen für vier Männer- und für vier Frauenstimmen.

Bei diesen Arbeiten sind die Stimmen auf enge Grenzen beschränkt. Daher kommt es denn, daß, besonders bei Chorälen für Männerstimmen, zuweilen zwei Stimmen unisono singen. Siehe Beisp. 310. Um Raum zu gewinnen, wird ein für diese Stimmen zu setzender Choral öfter in einer höheren Tonart dargestellt. —

## Neunter Abschnitt.

**Von den harmoniefremden Tönen; von durch harmoniefremde Töne entstandenen mehrdeutigen Zusammenklängen; von musikalischen Manieren, soweit solche auf der Anwendung von Nebennoten beruhen.**

Einleitung. (Lehrb. p. 256 — 259.)

Wenn ein Ton Glied einer Harmonie ist, so heißt er ein harmonischer Ton, eine harmonische Note. Ein Ton aber, der zwar mit Tönen einer Harmonie auftritt, aber nicht Glied derselben ist, heißt ein harmoniefremder Ton, eine harmoniefremde Note. So sind in 314<sup>a</sup> alle mit einem schrägen Strich ( / ) überschriebene Noten harmoniefremde. Man könnte zwar  $\bar{h}$  als eine Septime und den Zusammenklang  $\bar{c} \ \bar{e} \ \bar{g} \ \bar{h}$  als eine gr. Septh. aufzufassen geneigt sein; allein hier macht sich dieser Zusammenklang durchaus nicht als Septacc. geltend, wird auch nicht als solcher behandelt. — Die harmoniefremden Töne schließen sich an einen nachfolgenden Ton an, lösen sich in einen nachfolgenden auf; sie sind also dissonirende Töne. Der Ton, in den sie übergehen, heißt ihr Hauptton, ihre Hauptnote; sie selbst aber diesem gegenüber Nebentöne, Nebennoten. — Manche Nebennoten treten unvorbereitet oder frei, andere vorbereitet ein. Die vorbereiteten Nebennoten heißen Vorhalte. Die unvorbereiteten Nebennoten stehen nun entweder auf leichterer oder auf schwererer Zeit, als ihre Hauptnoten. Im ersten Falle nennt man sie Durchgänge, durchgehende Noten, im andern Falle Wechselnoten. — Schon an Beisp. 314<sup>a</sup> sahen wir, daß durch Nebennoten zuweilen Zusammenklänge herbeigeführt werden, die den Noten nach gewisse Accorde geben, ohne daß sie dem Zusammenhange nach solche sind. Solche Zusammenklänge nennt man Scheinaccorde.

## A.) Durchgänge und Wechselnoten.

1.) Durchgänge und Wechselnoten in ihrem Verhältniß zu ihren Hauptnoten in Bezug auf Richtung und Entfernung. Leitereigne und leiterfremde, nothwendig und willkürlich angenäherte Nebennoten.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 259—261.)

In 315<sup>a</sup> sind die Töne  $\bar{d}$ ,  $\bar{f}$  u.  $\bar{h}$  Nebennoten, unvorbereitete, unvorbereitete leichte Nebennoten, also Durchgänge. In 315<sup>b</sup> kommen dieselben Töne als unvorbereitete schwere Nebennoten, also als Wechselnoten vor\*). Im Hinaufsteigen ist  $\bar{e}$  in 315<sup>a</sup> Hauptnote für  $\bar{d}$ ,  $\bar{g}$  für  $\bar{f}$ ,  $\bar{c}$  für  $\bar{h}$ ; im Hinabsteigen aber hat jede dieser Nebennoten ihren Hauptton unter sich. So kann sich also ein Nebenton an einen höhern und an einen tiefern Ton anschließen, ihr Hauptton kann über und unter ihr liegen. — Alle Nebennoten in 315 gehören der Tonleiter C-dur an, sind also leitereigne. In 317 kommen auch leiterfremde, und zwar chromatisch erhöhte oder angenäherte Nebennoten vor. Die Annäherung, durch Erhöhung eines Tones (s. 317) oder durch Erniedrigung desselben bewirkt, kann willkürlich und nothwendig sein. In 317<sup>a u. b</sup> dürfen wir im 2. T. nicht  $\bar{f}$  u.  $\bar{d}$  nehmen; hier müssen  $\bar{f}\sharp$  u.  $\bar{d}\flat$  stehen. Das verlangt unser Gefühl so. Hier ist also die Annäherung eine nothwendige.

2.) Nebennoten ersten und zweiten Grades.

(Lehrb. p. 261—264.)

In 320<sup>a</sup> ist der Raum von  $\bar{g}$  bis  $\bar{c}$  durch zwei Nebennoten ( $\bar{a}$  u.  $\bar{h}$ ) ausgefüllt.  $\bar{h}$  ist Nebennote ersten,  $\bar{a}$  Nebennote zweiten Grades.  $\bar{a}$  bezieht sich zunächst auf  $\bar{h}$  und durch  $\bar{h}$  auf  $\bar{c}$ .  $\bar{h}$  ist also, obgleich selbst Nebennote, für  $\bar{a}$  hier Hauptnote. Von diesen beiden Nebennoten könnte wohl  $\bar{a}$ , nicht aber  $\bar{h}$  wegbleiben; denn  $\bar{a}$  kann sich — das sagt uns unser

---

\*) Das Beispielbuch bezeichnet die Durchgänge durch einen schrägen Strich (↗), die Wechselnoten durch ein stehendes Kreuz (†)

Gefühl — als Nebennote nicht an  $\bar{c}$  anschließen. So haben wir denn hier Nebennoten ersten und zweiten, aber auch Hauptnoten ersten und zweiten Grades. Im Absteigen (s. den 3. T. von 320<sup>a</sup>) kehrt sich die Sache um; da ist  $\bar{a}$  Nebennote ersten und  $\bar{h}$  Nebennote zweiten Grades, sowie  $\bar{g}$  Hauptnote ersten,  $\bar{a}$  Hauptnote zweiten Grades. — Im 2. T. des Beisp. 320<sup>b</sup> ist der Raum von  $\bar{a}$  bis  $\bar{a}$  durch die Nebennoten  $\bar{f}$ is u.  $\bar{g}$ is ausgefüllt worden;  $\bar{g}$ is ist nächste Nebennote zu  $\bar{a}$ . Daß der a-moll-Tonleiter wesentlich angehörige  $\bar{f}$  ist als Nebennote dem  $\bar{g}$ is zu fern; es kann sich als solche nicht an  $\bar{g}$ is anschließen. Jedermann fühlt, daß an besagter Stelle  $\bar{f}$  angenähert werden muß, seine Erhöhung also eine nothwendige ist. Von den beiden Nebennoten  $\bar{f}$ is  $\bar{g}$ is ist  $\bar{g}$ is Nebennote ersten,  $\bar{f}$ is Nebennote zweiten Grades. Im Absteigen ist nun  $\bar{f}$  die wichtigste Nebennote, Nebennote ersten Grades. Hier muß sich  $\bar{g}$ is nähern, also eine nothwendige Erniedrigung erleiden. So kommt denn hier die Rolltonleiter der Alten (aufwärts mit  $\bar{f}$ is  $\bar{g}$ is, abwärts mit  $\bar{g}$   $\bar{f}$ ) zum Vorschein. Wir erkennen aber  $\bar{f}$ is u.  $\bar{f}$  hier als leiterfremde Töne. — Uebrigens lehrt uns auch unser Beispiel (320<sup>b</sup>), daß eine Nebennote nicht über eine große Secunde von ihrer Hauptnote entfernt sein darf. — In 320<sup>d</sup> finden wir zwischen den harmonischen Tönen  $\bar{c}$  u.  $\bar{e}$  die Nebennoten  $\bar{c}$ is  $\bar{d}$   $\bar{d}$ is.  $\bar{d}$ is ist ein angenähertes  $\bar{d}$ , und  $\bar{d}$  u.  $\bar{d}$ is sind Nebennoten ersten Grades.  $\bar{c}$ is ist dann Nebennote zweiten Grades. —

### 3.) Beispiele mit Nebennoten von besonderer Art.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 264 — 266.)

Beisp. 321<sup>a</sup>, der a-moll-Tonart angehörig, enthält über dem Hauptseptaccorde von E  $\bar{f}$ is als Neben- (Wechsel-) Note. Daß der Tonleiter angehörige  $\bar{f}$  würde zwar einen engeren Anschluß an  $\bar{e}$ , seine Hauptnote, geben, dafür aber auch Unsymmetrie in die Tonschritte des Ganges von  $\bar{a}$  bis  $\bar{e}$  bringen, indem dann auf einen kleinen ein übermäßiger, auf diesen wieder ein kleiner Secundenschritt folgte. Wohl dieserhalb zieht hier das Ohr das leiterfremde  $\bar{f}$ is dem leitereigenen  $\bar{f}$  vor. Ueber dem a-Acc. sind nun in dem Gange  $\bar{a}$   $\bar{g}$ is  $\bar{f}$ is  $\bar{e}$  die Töne  $\bar{g}$ is



u.  $\bar{f}$  Nebennoten. Sollten hier nicht lieber die Töne  $\bar{g}$  u.  $\bar{f}$  stehen? Dem Ohre ist einmal jener Gang aufgeprägt, darum nimmt es ihn nun auch mit dem a-moll-Acc. begleitet willig auf. Uebrigens könnte man auch die Töne a u.  $\bar{c}$  im a-Acc. auf dem 3. Viertel als Nebennoten ansehen. Dann wäre  $\bar{g}$  oben harmonische Note. — In 321° fällt der Sprung von  $\bar{g}$  in die Nebennote  $\bar{f}$  nicht auf. Warum aber hier nicht  $\bar{f}$ ?  $\bar{g}$  macht den Schluß eines melodischen Ganges, der mit  $\bar{f}$  begann. Da nun dieser Gang wiederholt wird, muß er natürlich mit  $\bar{f}$  anfangen. — Merkwürdig ist Beisp. 321<sup>d</sup>. Hier sind im 1. T.  $\bar{g}$  u.  $\bar{f}$  Nebennoten zu  $\bar{e}$ .  $\bar{g}$  dürfte, als zu weit von  $\bar{f}$  abstehend, nicht stehen. Nun finden wir aber unten  $\bar{g}$ , und so kommen hier  $\bar{g}$  u.  $\bar{g}$ , freilich in großer Entfernung stehend, zusammen. Die Entfernung mildert indeß hier, wenn sie es auch sonst oft thut, das Herbe, das dieser und ähnliche Zusammenklänge an sich haben, nicht; denn im 3. T. stehen  $\bar{d}$  u.  $\bar{d}$ , denselben Fall darstellend, einander näher, und im 4. T. tritt gar die Nebennote  $\bar{g}$  zu der harmonischen  $\bar{g}$ . Diese Fälle zeigen deutlich, wie tief das Gesetz, nach welchem eine Nebennote nicht über eine gr. Secunde von ihrer Hauptnote entfernt sein darf, in der Natur begründet ist. —

- 4.) Nebennoten, von denen nicht genau angegeben werden kann, ob sie Durchgänge oder Wechselnoten sind. (Lehrb. p. 266 u. 267.)

In 322 ist  $\bar{d}$  im 1. T. eine auf leichter Zeit stehende Nebennote. Es schließt sich diese nun aber hier, nicht wie in 320<sup>a</sup> im 1. T. an eine schwere, sondern an eine leichte Hauptnote an. Sollen wir solche Nebennoten Durchgänge oder Wechselnoten nennen? — Vielleicht am besten Durchgänge. Wenn das 2. u. 3. Takttheil in einer dreitheiligen Taktart in zwei Theile getheilt werden, wie z. B. im 5. T. von 322, dann ist eine Nebennote auf dem ersten dieser Theile eine Wechselnote. — In 324 hat die Nebennote  $\bar{a}$  im 2. T. ein leichtes und schweres Taktglied in sich. Ist es nun Durchgang oder Wechselnote? — Kann man sich weder für das Eine noch für das Andere bestimmt entscheiden, so nenne man es schlechthin eine (unvorbereitete) Nebennote.

- 5.) Nebennoten können durch Pausen von ihren Hauptnoten getrennt sein. (S. Lehrb. p. 267.)

Die Nebennoten werden zuweilen durch Pausen von ihren Hauptnoten getrennt. In 325<sup>a</sup> ist  $\bar{e}$  im 1. T., obgleich in melodischer Hinsicht zu  $\bar{f}$  gehörig, indem es mit diesem Tone ein Motiv bildet, doch zu dem vorigen  $\bar{d}$  gehörig, indem es nämlich dessen Hauptnote ist. Es versteht sich von selbst, daß die Pause zwischen einer Nebennote und ihrer Hauptnote nicht zu groß sein darf; man würde sonst die Beziehung des Nebentones auf seinen Hauptton gewissermaßen verlieren. —

- 6.) Eine Nebennote kann in die ihre Hauptnote auf der andern Seite umgebende Nebennote über- und durch diese in die Hauptnote gehen.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 267 — 268.)

Die nächsten Nebennoten einer harmonischen Note sitzen auf ihrer Unter- und Obersecunde. Bisher kamen wir entweder durch den untern oder durch den obern Nebenton in die Hauptnote. Nun kann man aber auch aus dem untern Nebentone einer Hauptnote in deren obern, und von da in die Hauptnote, sowie umgekehrt aus dem obern Nebentone einer Hauptnote in deren untern gehen, ehe man die Hauptnote hören läßt. Siehe Beisp. 326. Die beiden Nebennoten, die in 326<sup>a</sup> (im obern Systeme) jede Hauptnote umgeben, stehen in der Reihenordnung, also nicht im Verhältniß der Unter- und Ueberordnung. Daß sie nicht von einander abhängig sind, erkennt man daraus, daß man aus jedem in den Hauptton, daß man ferner eben so gut aus dem untern in den obern, wie aus dem obern in den untern gehen kann. —

- 7.) Der Ton, der für eine oder zwei Nebennoten Hauptnote ist, kann selbst Nebennote werden.  
- (Lehrb. p. 268 ff.)

In 330<sup>a</sup> ist  $\bar{f}$  Nebennote zu  $\bar{e}$ . Bliebe unten der C-Acc. liegen, so wäre  $\bar{e}$  harmonische Note. Da aber mit  $\bar{e}$  der d-Acc. eintritt, so wird es zur Nebennote. — In 330<sup>b</sup> sind  $\bar{h}$  u.  $\bar{a}$  Nebennoten zu  $\bar{g}$ . Mit  $\bar{g}$ , im C-Acc. harmonische Note,

tritt unten der d-Acc. ein. Nun ist  $\bar{g}$  Nebennote. So schließen sich hier zwei Nebennoten an einen Ton an, der in dem Augenblicke, als er jene aufnimmt, selbst in ein Abhängigkeitsverhältniß tritt.

8.) Durchgänge und Wechselnoten in zwei und mehr Stimmen zugleich. (Lehrb. p. 269 — 271.)

Seither hatten wir nur Nebennoten in einer Stimme. Es können nun auch Nebennoten in zwei, drei, vier Stimmen zugleich auftreten. Siehe die Beispiele von 331 — 345. Wenn in mehreren Stimmen zugleich Nebennoten auftreten, so bilden diese zuweilen, wenn man sie für sich allein betrachtet, gewisse Accorde. Siehe z. B. in 341<sup>b</sup> die drei obern Töne des zweiten Viertels im 1. Takte. Auch in 344 bildet der 3. Zusammenklang des 3. T. scheinbar den kl. Nonenacc. von Fis. als  $cis$  u.  $\bar{e}$  sind aber Nebennoten.

9.) Merkwürdige Zusammenklänge, durch Nebennoten herbeigeführt. Ueber die Dauer einer Nebennote im Allgemeinen. (Lehrb. p. 271 ff.)

Gewisse Zusammenklänge haben wir als Harmonieen oder Accorde kennen gelernt. Durch Nebennoten werden nun sehr verschiedenartige andere Zusammenklänge erzeugt, die nicht Accorde sind; Zusammenklänge, die an sich oft sehr herbe klingen, die sich aber doch im Zusammenhange, wo sie in der Regel schnell vorübergehen und bald ihre Auflösung finden, gut annehmen, ja gewissermaßen eine Würze sind. Man betrachte Beisp. 343 u. a., und man wird auf viele Zusammenklänge stoßen, die außer ihrer Verbindung, also an sich sehr herbe klingen. — Manche derartige Zusammenklänge vertragen es nicht, daß man sie langsam spiele, andere dagegen lassen dieß zu. So verlangt 345<sup>a</sup> fühlbar ein rasches Tempo, während 345<sup>b</sup> u. c. langsame Tempo vertragen. —

10.) Vorausgenommene und angehängte Nebennoten. (Lehrb. p. 272 ff.)

Beisp. 346<sup>a</sup> tritt mit dem Hauptseptaccorde von G auf.  $\bar{f}$ , die Quinte, geht, noch ehe sich der Accord im Ganzen auf-

ist, nach  $\bar{e}$ .  $\bar{e}$  ist aber hier, mit Tönen des  $G^7$ -Acc. erklingend, eine harmoniefremde. Man nennt die in Rede stehende Nebennote, die durch eine vorzeitige Auflösung der Quinte  $\bar{a}$  herbeigeführt worden, eine vorausgeschickte, vorausgenommene Note. Eine solche ist auch  $\bar{e}$  auf dem 4. Viertel des 1. T. In b finden wir  $e$  u.  $\bar{e}$  als vorausgeschickte Töne. Siehe auch 446°.

In 347<sup>a</sup> ist  $\bar{a}$  im 1. T. auch eine Nebennote, aber keine durch vorzeitige Auflösung eines dissonirenden Intervalles herbeigeführte.  $\bar{a}$  geht nicht nach  $\bar{e}$  oder  $e$ , welches doch eigentlich seine Hauptnoten sind, sondern nach  $\bar{h}$ . Nebentöne dieser Art nennt man angehängte. Siehe 347<sup>d</sup> u. 348. Das letzte Beisp. zeigt uns, daß solche angehängte Noten häufig vorkommen und eine besondere Würze einer figurirten Stimme sein können.

#### 11.) Nebennoten können auch eine Modulation bewirken. (Lehrb. p. 273.)

Im 2. T. des 349. Beisp. ist  $fis$  eine Nebennote, und zwar eine leiterfremde, nicht der C-, wohl aber der G-Tonart angehörig. Ohne eine modulirende Harmonie ist dieser Nebenton kräftig genug, das Eintreten einer neuen Tonart bemerklich zu machen. Er kann ein modulirender Nebenton, auch (im besonderen Sinne des Wortes) ein Leiteton genannt werden.

#### 12.) Nebennoten in stimmiger Brechung. (Lehrb. p. 273 ff.)

In 337<sup>a</sup> gehen die beiden obern Stimmen in Terzen und Sexten einher. Mehrere Töne dieser Gänge sind Nebennoten. 337<sup>b</sup> gibt die Töne jener Terzen- und Sextengänge nicht zugleich, sondern nacheinander, gebrochen, arpeggiert. Weil in dieser gebrochenen Darstellung der angezeigten Oberstimmen deutlich der Gang zweier Stimmen wahrgenommen werden kann, so nennt man diese Arpeggirung stimmige Brechung. Die Nebennoten der Terzen- und Sextengänge in 337<sup>a</sup> kommen in der gebrochenen Darstellung derselben bei 337<sup>b</sup> auch vor. Siehe auch Beisp. 338—340.

### 13.) Harmonische Nebennoten. Zwischennoten. (Lehrb. p. 274.)

In 350 ist von den beiden ersten Tönen der Oberstimme  $\bar{c}$  gewichtvoller als  $\bar{g}$ .  $\bar{g}$ , die zweite Hälfte des gegliederten ersten Taktheils, ordnet sich dem  $\bar{c}$  unter. So auch in demselben Takte  $\flat$  dem  $\bar{e}$  u. s. w.  $\bar{g}$  u.  $\flat$  sind hier auch Nebennoten. Jeder dieser Töne ist in Bezug auf rhythmisches Gewicht seinem Vorgänger untergeordnet; daherwegen heißt er Nebennote. Jeder ist aber ein harmonischer Ton; darum heißt er harmonische Nebennote. In 351 kann jeder der im 1. Takte des Basses bei  $a$  nach  $c$  folgenden Töne, insofern sich jeder derselben rhythmisch dem ersten unterordnet, als eine harmonische Nebennote angesehen werden. Fassen wir aber diese Töne ihrer Accentuation nach schärfer in's Auge, so finden wir auf dem 2. Viertel  $g$  dem  $c$ , auf dem dritten  $g$  dem  $\bar{c}$ , auf dem vierten  $g$  dem  $c$  untergeordnet und also als harmonische Nebennoten. So kann eine Note in Beziehung auf einen andern gewichtigeren Ton Nebennote, aber auch in Beziehung auf einen leichtern, dessen Träger er ist, harmonische Hauptnote sein.

In dem Bass bei  $\flat$  sind die Accordstufen durch die übrigen Töne der diatonischen Tonleiter, in dem Bass bei  $c$  durch die Töne der chromatischen Scala ausgefüllt. Nebennoten, die den Raum von einer harmonischen Note bis zur andern ausfüllen, werden Zwischennoten genannt.

### 14.) Beispiele, in denen Quinten und Octaven durch eingeschobene harmonische Nebennoten nicht als vermieden angesehen werden. (Lehrb. p. 275 ff.)

In 353 würden die äußern Stimmen, wenn die Töne  $\bar{g}$ ,  $\bar{a}$  u. als halbe Noten ausgehalten würden, in Quinten eintreten. Durch eingeschobene harmonische Nebennoten sind diese nun zwar für's Auge vermieden. Da aber die Töne  $\bar{g}$ ,  $\bar{a}$  u. auf schwerer Zeit auftreten und drei Achtel gehalten werden, so können die kurzen und gewichtlosen eingeschobenen harmonischen Nebennoten nicht ganz den Eindruck eines so scharf markirten Quintenganges verwischen. So sind auch im  $\flat$  durch eingeschobene harmonische Nebennoten die Octaven nicht genügend vermieden.

## B.) Vorhalte.

Allgemeines. (Lehrb. p. 276 u.)

Vorhalte sind harmoniefremde, aber vorbereitete harmoniefremde Töne. Man unterscheidet bei einem Vorhalte Vorbereitung, Anschlag und Auflösung.

Vorbereitung hat eine Nebennote, wenn die Stimme, in der sie auftritt, unmittelbar vorher denselben Ton hören ließ. Siehe 354°. Es genügt nicht, daß der Ton, welcher Vorhalt sein soll, in dem vorigen Accorde lag; nein, er muß daselbst auch in derselben Stimme befindlich sein. In 354<sup>b</sup> ist also  $\bar{c}$  im G-Acc. nicht Vorhalt, sondern Wechselnote. — Die Note, welche einen Vorhalt vorbereitet, kann eine harmonische, und als solche Glied einer con- und dissonirenden Harmonie, oder aber auch eine harmoniefremde sein. Siehe 354<sup>a, b u. c</sup>, 354° u. 362<sup>b</sup>. — Da der Vorhalt in der Regel auf schwerer Taktzeit auftritt, so befindet sich die Vorbereitung meist auf leichter Zeit. Ist die vorbereitende Note von langer Dauer, so hat sie freilich auch schwere Taktzeiten in sich, aber der vorbereitende Theil, d. i. der dem Vorhalte unmittelbar vorangehende, ist immer leicht. Die Notenschrift verbindet den Vorhalt mit ihrer vorbereitenden Note durch einen Bogen (Bindebogen).

Der Anschlag eines Vorhaltes ist sein Erklängen. Er erfolgt, wie schon erwähnt, in der Regel auf schwerer Zeit; doch findet er sich auch auf leichter. Siehe 354<sup>1</sup>. In Tripletaktarten bekommt oft der Vorhalt zwei, die Auflösung einen Theil einer dreitheiligen Note; doch kann auch das Umgekehrte vorkommen und zu Zeiten von besonderer Wirkung sein. Siehe 361<sup>a, b</sup>.

Die Auflösung eines Vorhaltes besteht in dem Anschluß an seine Hauptnote. Diese Hauptnote kann unter, aber auch über der Vorhaltnote liegen. Es gibt hiernach Vorhalte von oben, und Vorhalte von unten. Die Vorhalte von oben sind häufiger. —

### 1.) Vorhalte von oben.

a.) Quart-, Sext- u. Nonenvorhalte von oben. (Lehrb. p. 278.)

Wie die Terz, Quinte, Septime u. None einer Harmonie, so werden auch die Vorhalte auf den Grundbaß des Accordes,

in dem sie auftreten, bezogen und nach ihrer Entfernung von jenem benannt. In 354<sup>a</sup> ist  $\bar{c}$  auf dem 3. Viertel des 1. T. ein Vorhalt;  $\bar{c}$  ist vom Grundbasse  $g$  eine Quarte entfernt: also ein Quartvorhalt. In 355<sup>b</sup> ist  $\bar{e}$  auf dem 3. Viertel des 1. T. ein Vorhalt;  $\bar{e}$  ist von dem Grundbasse  $g$  eine Sexte entfernt: also ein Sextvorhalt. So zeigt Beisp. 356<sup>a</sup> den Ton  $g$  als Nonenvorhalt. Der Quart-, Sext- und Nonenvorhalt können, wie uns das die Beispiele von 354 — 357 zeigen, in verschiedenen Stimmen auftreten. — Man unterscheide die None als Vorhalt, von der None des Nonenaccordes. Die None als Vorhalt muß vorbereitet sein, kann auch in Mittelstimmen auftreten (s. 356<sup>b u. c</sup>); ist oft das einzige dissonirende Glied eines Zusammenklanges (356<sup>a</sup>); die None im Nonenacc. kann unvorbereitet auftreten, die große nur in der Oberstimme stehen, und ist — was die Hauptsache — immer Glied einer dissonirenden Harmonie. In Beisp. 356<sup>c</sup> steht der 1. Zusammenkl. des 2. T. einem gr. Nonenacc. sehr ähnlich. Die None des großen Nonenaccordes tritt aber nicht in einer Mittelstimme auf;  $\bar{a}$  an besagter Stelle kann also nicht die None eines großen Nonenaccordes, muß Nonenvorhalt sein.

b.) Quart-, Sext- und Nonenvorhalte auf umgekehrte Bässe bezogen. (Lehrb. p. 279.)

Wie in den Accorden die obern Intervalle nach den Grund- und nach den umgekehrten Bässen abgezählt werden; so auch die Vorhalte. Der Vorhalt, der nach seiner Entfernung vom Grundbasse Quartvorhalt ist, erscheint, wenn die Terz im Basse liegt, als Nonen-, wenn die Quinte im Basse liegt, als Sept-, wenn die Septime im Basse liegt, als Quintvorhalt; der Vorhalt, der nach seiner Entfernung vom Grundbasse Sextvorhalt ist, erscheint, wenn die Terz im Basse liegt, als Quart-, wenn die Septime im Basse liegt, als Septvorhalt. Auf dieselbe Weise kann auch, wie Beisp. 360<sup>a</sup> zeigt, ein Nonenvorhalt als ein Quint- u. Septvorhalt erscheinen. Die Signatur 4 kann also einen Vorhalt bezeichnen, der wirklich Quartvorhalt ist (354<sup>a</sup>), aber auch einen Vorhalt, der eigentlich Sextvorhalt ist (359<sup>a</sup>) u. —

## 2.) Vorhalte von unten.

### a.) Secund-, Sext- und Septvorhalte von unten. (Lehrb. p. 279 ff.)

Der Terz, Quinte, Septime und Octave eines Accordes kann auch der untere Nachbarton als Vorhalt vorangehen; also der Terz ein Secund-, der Quinte ein Quart-, der Septime ein Sext-, der Octave ein Septvorhalt von unten. Von diesen Vorhalten kommt der Quartvorhalt nicht leicht vor. Siehe Beisp. 362<sup>a, b, c, d, e, f</sup>, 362<sup>d, e, f</sup>, 362<sup>e</sup>.

### b.) Vorhalte von unten in Accorden mit umgekehrten Bässen. (Lehrb. p. 280.)

Vorhalte von unten kommen, wie schon erinnert worden, überhaupt nicht so häufig vor, als Vorhalte von oben; auch ihr Auftreten in Accorden mit umgekehrten Bässen ist seltener. Wo es geschieht, hat es natürlich dieselbe Folge, wie bei den Vorhalten von oben. Ein Sextvorhalt erscheint über einem Terzbasse als Quartvorhalt (362<sup>b</sup>), ein Septvorhalt als Quintvorhalt (s. 362<sup>b, i</sup>) u. s. w.

### 3.) Mit der Auflösung eines Vorhaltes kann ein neuer Baßton oder auch eine neue Harmonie auftreten. (S. Lehrb. p. 281 — 283.)

Wenn der Grundbaß, in dessen Harmonie ein Ton als Quart-, Sext- oder Nonenvorhalt u. austritt, so lange liegen bleibt, bis sich der Vorhalt aufgelöst (resolvirt) hat, so geht nach der Generalbaßschrift der Quartvorhalt in die Terz (4 3), der Sextvorhalt in die Quinte (6 5), der Nonenvorhalt in die Octave (9 8) u. s. w. Nun geschieht es aber häufig, daß mit der Auflösung eines Vorhaltes ein neuer Baßton, entweder derselben oder einer neuen Harmonie angehörig, austritt. In 364 tritt im 3. T. mit der Auflösung des Quartvorhaltes F der Baßton e ein; von diesem ist die Auflösung e die Octave. Die Generalbaßschrift hat also nach der 4 eine 8 zu schreiben, und diesen Ziffern nach will es scheinen, als habe sich der Quartvorhalt in die Octave aufgelöst. Das ist so und ist nicht so;



wie man es eben ansieht. Die Auflösung selbst leidet, wie man sieht, keine Abänderung; der Quartvorhalt geht hier in gewohnter Weise eine Stufe abwärts. Doch tritt die Auflösung mit dem neuen Bass in ein neues Beziehungsverhältnis. — Im 2. Takte desselben Beispiels sehen wir den Quartvorhalt  $\bar{g}$  in einen Ton gehen, der Septime einer neuen Harmonie, von deren Terzbasse aber Quinte ist, und in demselben Takte geht der Quartvorhalt  $\bar{f}$  in die Quinte eines ebenfalls neuen Accordes, von dessen Terzbass  $e$  Terz ist. Sieht man hier bloß auf die Ziffern 4 3, so kann man nicht auf eine Bass- oder Harmonieveränderung schließen. — Nun wird es auch klar sein, wie sich ein Quartvorhalt in eine Quarte, Sexte, Septime u. (s. 364<sup>b</sup>), ein Sextvorhalt in eine Sexte (s. 365), ein Nonnvorhalt in eine Sexte, Quinte, Terz (s. 366) auflösen kann. —

#### 4.) Vorhalte in zwei, drei und mehr Stimmen zugleich. (S. Lehrb. p. 283 ff.)

Es können natürlich auch zwei, ja drei und vier Stimmen zugleich einen Vorhalt haben. Mit dem Sext-, sowie mit dem Nonnvorhalte tritt der Quartvorhalt gern auf. Siehe Beisp. 367. Zwei zu gleicher Zeit auftretende Vorhalte können beide Vorhalte von oben (367<sup>a</sup>), beide Vorhalte von unten (368<sup>a</sup>), einer von ihnen ein Vorhalt von unten, der andere einer von oben sein (s. 368<sup>b</sup>). — In 369 finden wir 3 Vorhalte gleichzeitig eingeführt. Hier soll nun im 2. T. der Basson  $e$  den C-dur-Accord kräftig anzeigen. Die 3 Vorhalte, die an und für sich sogar einen Accord (den  $G^7$ -Acc.) bilden, sollen durch ihn als Nebennoten kenntlich gemacht werden. Damit nun dieser ein kräftiges Gegengewicht zu jenen Vorhalten abgeben kann, verstärkt man ihn gern durch seine Unteroctave (oder nach Befinden durch seine Oberoctave). — Siehe noch den 1. Zusammenklang des 4. u. 6. Taktes. —

#### 5.) Vorhalte, von ihnen sie vorbereitenden und ihren Hauptnoten durch Pausen getrennt. (S. Lehrb. p. 285.)

Wenn man 370<sup>a</sup> nach  $aa$  spielt, so erkennt man die Noten in  $a$ , auf welche die Händchen zeigen, sogleich als Vor-

halte. Es bleiben diese Töne auch in a Vorhalte, obgleich sie durch Pausen von ihrer Vorbereitung und Auflösung getrennt worden. Wir können sie abgerissene Vorhalte nennen. Siehe auch Beisp. 370<sup>b</sup>.

#### 6.) Vorhalte in stimmiger Brechung. (Lehrb. p. 285.)

In 371 werden die Accordtöne des obern Systems im mittlern nach einander, also gebrochen (arpeggiert) angegeben. Wenn man nun das im mittlern Systeme Stehende für einstimmig halten will, so tritt auf dem 3. Viertel des 1. T. der Vorhalt  $\bar{g}$  erst nach  $\bar{c}$  u.  $\bar{a}$  in seine Hauptnote  $\bar{f}is$ . Es findet also hier auch eine Trennung des Vorhaltes von seiner vorbereitenden und seiner Hauptnote Statt. Uebrigens hält man das im mittlern Systeme Stehende, weil man den Gang dreier Stimmen verfolgen kann, immer noch für dreistimmig.

#### 7.) Nebennoten, durch Synkopen herbeigeführt. (S. Lehrb. p. 285 ff.)

In 372<sup>a</sup> hat das obere System synkopirte Noten.  $\bar{o}$  im 1. T. ist anfänglich Terz des C-Accordes. Seine zweite Hälfte erklingt über dem Baßtone f, das, wie die Folge lehrt, Terz des a-Acc. ist. Jenes  $\bar{o}$  erscheint also zuletzt als harmoniefremder Ton, der, weil er vorbereitet ist, Vorhalt genannt werden könnte. Man stoße sich nicht daran, daß sich hier dann Vorhalt und Vorbereitung in einer Note vereint finden; man kann ja das Beispiel auch so schreiben, wie 374<sup>a</sup> bei 374<sup>b</sup> dargestellt worden. Beisp. 374 lehrt uns aber Beisp. 372 noch anders ansehen. In 374<sup>a</sup> ist nämlich  $\bar{o}$  im 1. T. seiner ersten Hälfte nach auch harmonische, seiner zweiten Hälfte nach harmoniefremder Ton.  $\bar{o}$  geht aber nicht nach  $\bar{f}$  oder  $\bar{a}$ , sondern springend nach  $\bar{h}$  hinab. Wenn das in 374<sup>c</sup> geschieht, so ist es in der Ordnung; in 374<sup>a</sup> aber fällt es uns auf. Wie sollen wir diese Erscheinung erklären? — 374<sup>a</sup> sollte eigentlich so dargestellt sein, wie Beisp. 374<sup>c</sup> zeigt. Nun tritt aber in 374<sup>a</sup> die Oberstimme gleichsam verspätet ein. Der Hörer erkennt sie bald als einen Nachzügler, und übersieht darum Erscheinungen der angegebenen Art, wohl wissend, daß sich

zuletzt Alles ausgleichen wird. Das griechische Verb, von dem der Kunstausdruck *Synkope* herkommt, bedeutet u. a. zerschneiden, zerstückeln, auch ermatten, ermüden. Wir sehen mit diesen Worten das Wesen der Synkopen treffend bezeichnet. Synkopen stören gewissermaßen die harmonische Eintracht unter den Stimmen; bringen eine Verschiebung hervor, und indem sie einen Theil ihres Werthes immer nachziehen, erscheinen sie ermüdet. — In 373 schleppen sich drei Stimmen synkoptrend nach. Siehe auch 293<sup>b</sup>. Uebrigens machen solche synkoptirte Stimmen am rechten Orte eine herrliche Wirkung. —

### C.) Scheinaaccorde, durch Nebennoten entstanden.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 286—292.)

Durch Nebennoten entstehen öfter Zusammenklänge, die gewisse Accorde (Dreiklänge, Septaccorde, Nonenaccorde u.) zu sein scheinen, ohne es dem Zusammenhange nach sein zu können. Man nennt Zusammenklänge der Art Scheinaaccorde, und sie lassen sich eintheilen in Scheindreiklänge, Scheinsept-, Scheinnonenaccorde, übermäßige Scheinseptaccorde.

Beisp. 375<sup>a</sup> zeigt im 1. T. den A-dur-Dreiklang. *cis* ist aber nur durchgehende Note und also der Zusammenklang *a cis e* ein Scheindurdreiklang. In *b* wird *cis* noch mehr als durchgehende Note gefühlt. — In 375<sup>c</sup> ist *f* im 1. T. eine ebensolche durchgehende Note, der A-moll-Acc. hier also auch nur eine vorübergehende Erscheinung. In *d* finden wir auf dem 3. Viertel des 1. T. den Zusammenkl. *e g h*. *h* ist aber Nebennote und also genannter Zusammenklang im Scheinmoll-dreiklang. Unmittelbar vor diesem Accorde finden wir den Zusammenklang *d f h*, dem Zusammenhange nach Hauptseptacc. von *G*, oder unzeitlicher Septaccord auf *d*. Man kann ihn an sich auch für *h* lesen; er ist aber nicht *h*, und insofern er dieß nur den Noten nach zu sein scheint, ist er eben nur scheinbar ein verminderter Dreiklang.

In 378<sup>a</sup> ist jede mit einem Kreuz überschriebene Note eine Neben- (Wechsel-) Note. Die einfache Grundlage des Beispiels bilden die leitereignen Dreiklänge, als Septaccorde stufenweis aufeinander folgend. Jede Wechselnote bildet aber mit den Lö-

nen unter ihr den Noten noch eine Septharmonie, aber, weil eben nur den Noten nach, eine Scheinseptharmonie. Wir finden hier alle vier Septaccorde als Scheinaccorde. Siehe auch 378<sup>b</sup>. Wo kommen in 379 u. 380 Scheinseptaccorde vor?

In 381<sup>a</sup> im 1. T. ist das  $\bar{a}$  des 2. Viertels eine Wechselfnote und der Zusammenklang an dieser Stelle ein Scheinnonenaccord. Ein solcher kommt auch in 381<sup>b u. c</sup> vor. — In 383<sup>a</sup> könnten die Töne  $e$   $\bar{dis}$  u.  $\bar{fis}$  Bestandtheile des kleinen Nonenact. von II sein. An diesen ist aber hier, da  $\bar{dis}$  u.  $\bar{fis}$  offenbar Durchgänge sind, gar nicht zu denken, und also der fragliche Zusammenklang ein Scheinnonenaccord. So kommt auch in  $e$  auf dem 2. u. 4. Viertel des 1. Taktes der II. Nonenaccord von G als Scheinnonenaccord vor. Siehe ferner noch den 2. T. in 382<sup>f</sup> u. 382<sup>g</sup>. —

In 383<sup>a</sup> finden wir auf dem 3. Viertel den  $g$ -moll-Acc. Das  $\bar{gis}$  auf dem 3. Viertel ist ein Durchgang und also der Zusammenklang, in dem es auftritt, nur dem Scheine nach ein übermäßiger Sextaccord von E. Siehe auch 383<sup>c</sup>.

#### **D.) Betrachtung musikalischer Manieren, insoweit solche auf der Anwendung harmoniefremder Töne beruhen. (S. Lehrb. p. 292 ff.)**

Viele musikalische Manieren sind Verzierungen von Hauptnoten, die eben größtentheils auf Anwendung von harmoniefremden und harmonischen Nebentönen beruhen und die also in der Lehre von den Nebennoten theoretisch ihre Erklärung finden. Der lange Vorschlag bei 384<sup>a, b, c</sup> ist eine Wechselfnote. Der kurze Vorschlag (s. 384<sup>d</sup>) kann kaum, da er so schnell vorüberreißt, nach seinem Gewicht classificirt werden. Der Doppelschlag oder Schleifer besteht aus einer harmonischen und einer harmoniefremden (s. 384<sup>e</sup>), oder auch aus zwei harmonischen Nebennoten (s. 384<sup>f</sup>). Der Nachschlag (s. 384<sup>g</sup>) — Verzierung einer Hauptnote, die hinten angebracht wird — geht aus einer Nachbarnote, die obere Nebennote ist, in den verzerrten Ton zurück. Der Schneller (s. 384<sup>h</sup>) beginnt mit der Hauptnote, geht (gewöhnlich) in den obern Nachbarten, und von da in die Hauptnote zurück. Der Doppelschlag hat folgende Bestandtheile: Nebenton, dann Ton der Hauptnote, endlich Re-

benton auf der dem ersten Nebentone gegenüber befindlichen Seite. Siehe 384<sup>1</sup>. Der Triller verzert eine Hauptnote (gewöhnlich) mit ihrem obern Nachbartone, indem er beide eine gewisse Anzahl Mal abwechselnd hören läßt. Siehe 384<sup>2</sup>.

### Schlußbetrachtung über die Nebennoten. (Lehrb. p. 293.)

Die harmonie fremden Nebennoten sind strebende, dissonirende Töne; die ihre Auflösung in dem Anschluß an ihre Hauptnoten finden. Eine Nebennote verhält sich zu ihrer Hauptnote wie Bewegung zur Ruhe, wie ein bezogener zu seinem Beziehungstone; dieß sind Gegensätze, die wir in der Musik vielfach wieder finden. — Durch die Nebennoten wird das Tonwesen zu einem bedeutend höhern Grade seiner organischen Entwicklung gebracht. Sie können in con- und dissonirenden Harmonieen vorkommen. Man denke sich nun z. B. einen Quartvorhalt in einem Hauptseptaccorde. Es strebt dieser Vorhalt vor Allem in seine Hauptnote, in die Terz des Hauptseptacci, überzugehen. Hier findet er seine Ruhe, und doch ist diese Terz selbst wieder ein strebendes, ein in einem andern Tone Ruhe suchendes Intervall. So gliedert sich unser Tonwesen immer mannigfaltiger.

### Praktische Arbeiten.

- 1.) Choräle, vierstimmig und für den gottesdienstlichen Gebrauch. (Lehrb. p. 293 ff.)

In vierstimmig gesetzten, für Begleitung des Kirchengesanges bestimmten Chorälen wird von den Nebennoten im Ganzen nur ein spärlicher Gebrauch gemacht. Doch geben oft wenige Noten der Art einer Stimme einen guten Fluß. Man sehe z. B. das Ende des 4. und den Anfang des 5. Taktes in 385. So sind denn die Nebennoten auch schon für die einfache Bearbeitung eines Chorales wichtig. In der S. Bach'schen Bearbeitung des Chorales: Wachet auf! ruft uns die Stimme u. (s. 386) kommen viele Nebennoten vor. Hier sehen wir deutlich, wieviel durch sie die Stimmen an Stimmenfluß und Selbständigkeit ge-

winnen. (Siehe z. B. den Bass zur ersten Strophe.) Uebrigens bemerken wir noch, daß S. Bach seine Choräle, die Becker, vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet, mit Recht „Meisterstücke“ nennt, nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch schrieb; für diesen wären sie auch nicht einfach genug.

## 2.) Einfache Choralfigurirung. (Lehrb. p. 295 — 297.)

Beisp. 387 zeigt den Choral: Lobt Gott ihr Christen u. mit einer Begleitung, die weit lebhafter und regsamer ist, als die in unsern frühern Choralbearbeitungen. Hier singt meistens eine der untern Stimmen zwei, zu Zeiten auch vier Töne zu einem Melodietone. Solche lebhaftige Begleitung einer Choralmelodie heißt Figurirung; eine einzelne solche Stimme eine figurirende oder figurirte, ein Choral mit figurirter Begleitung ein figurirter Choral. Die ruhige Melodie heißt den beweglichen Stimmen gegenüber fester Gesang, lat. Cantus firmus (abgek. C. F., od. C. f.). Der Grad der Bewegung ist verschieden, je nachdem einem Melodietone zwei, vier, sechs, acht Töne entgegengesetzt werden. Den Grad der Bewegung, den die erste Strophe angenommen, wird im Ganzen in der ganzen Arbeit festgehalten. Wir sagen „im Ganzen“; denn man kann auch bald hier, bald da den Grad der Bewegung steigern oder vermindern, wodurch — wenn dies mit Geschick und weiser Berechnung geschieht — eine solche Figurirung an Kunstwerth gewinnen wird. Siehe und spiele nun die Beispiele 387 u. 388, auch 389, in dem ein höherer Grad von Bewegung unterhalten wird, als in den beiden vorigen Beispielen. —

## Zehnter Abschnitt.

### Auflösung dissonirender Intervalle.

Vorbemerkung. (S. Lehrb. p. 297.)

Die strebenden oder dissonirenden Intervalle werden hörbar nach einem gewissen Tone hingezogen, an den sie sich an-

lehnen, in den sie übergehen oder sich auflösen. Es sind aber solche Töne nicht so slavisch an den Hauptton gebunden, daß ihnen nicht gewisse Freiheiten in der Bewegung übrig bleiben; wie uns dieß schon die Trug- und vermißten Evidenzen gelehrt haben. Hier wollen wir nun die verschiedenen Auflösungen dissonirender Intervalle übersichtlich zusammenstellen. Es theilen sich aber die dissonirenden Töne ab in harmonische und in Nebennoten. Wir betrachten zunächst die:

### A.) Auflösung harmonischer Intervalle.

#### 1.) Auflösung der Septime eines Septaccordes. (Siehe Lehrb. p. 298 — 299.)

Die Septime strebt von Natur eine Stufe abwärts zu gehen, bald in die kleine, bald in die große Untersecunde, wie es eben die Tonart mit sich bringt. Siehe 390<sup>a u. b</sup>. Die Auflösung der Septime eines Septacc. kann auch verzögert (s. 390<sup>c</sup>), sowie vor der Auflösung der übrigen Intervalle bewirkt werden (s. 390<sup>d</sup>). Die verzögerte Auflösung heißt Aufhaltung, Verzögerung, *retardatio*, die vorausgenommene Voraussetzung, *anticipatio*.

In dem uneigentlichen, wie übermäßigen Septaccorde geht die Septime häufig eine Secunde über sich; wenn in diesen Accorden zwei Septimen stehen, dann entschieden jedesmal eine. — In Trugschlüssen bleibt sie wohl auch an ihrem Orte, und wird im folgenden Accorde zu einem neuen harmonischen Intervalle. Siehe 390<sup>i</sup>. — So kann denn eine Septime eine Secunde abwärts (wie gewöhnlich), eine Secunde aufwärts (doch dieß nur, wenn besondere Umstände dazu nöthigen) gehen, aber auch auf ihrem Orte bleiben. —

#### 2.) Auflösung der Terz eines Septaccordes. (Lehrb. p. 299.)

Die Terz eines Septaccordes strebt von Natur eine kleine oder große Secunde über sich zu gehen. Siehe 391<sup>a u. b</sup>. Sie kann mit den übrigen Intervallen des Septacc. zugleich, oder auch früher und später aufgelöst, also anticipirt und retardirt werden. Siehe 391<sup>h, i</sup>. In 391<sup>k</sup> geht sie eine Terz unter

sich, in die Quinte des folgenden Accordes. In l nimmt sie auf dem Wege dahin die Nebennote  $\bar{a}$  mit. In o geht die Terz  $\bar{h}$  auch in die Quinte des folgenden Accordes; aber in eine obere. Während ein Septacc. im Ganzen bleibt, kann eine Stimme aus einem Intervalle in andere Accordtöne gehen. In p geht z. B. die Terz  $\bar{h}$  nach  $\bar{f}$ , in die Septime. Der Tenor, der vorher die Septime hatte, übernimmt dann die Terz und hier nun auch ihre Auflösung. In q geht die Terz  $\bar{h}$  durch die Nebennote  $\bar{a}$  in ihre Hauptnote  $\bar{c}$ . So sehen wir denn, daß Septime und Terz eines Septaccordes; diese beiden wichtigsten und besonders strebsamen Intervalle, immer noch viel Freiheit in der Behandlung zulassen. —

### 3.) Auflösung der Quinte eines Septaccordes. (S. Lehrb. p. 300.)

Die Quinte, der kein so entschiedener Zug nach unten oder oben inwohnt, wird allerdings gewöhnlich eine Secunde abwärts, häufig aber auch eine Secunde aufwärts geführt. Sie kann in natürlichen Cadenzgen auch in die Quinte des folgenden Dreiklages gehen. Siehe 392<sup>a, b</sup>. In e wird sie anticipirt; sie kann auch retardirt werden.

### 4.) Behandlung des Grundtones eines Septaccordes. (Siehe Lehrb. p. 300.)

Der Grundton eines Septaccordes geht, wenn er im Basse liegt, am natürlichsten in den Grundton des folgenden Accordes. S. 393<sup>a</sup>. Liegt er in den obern Stimmen, so kann er bei der Auflösung liegen bleiben, oder auch hier eine Quarte über, oder eine Quinte unter sich gehen. Siehe 393<sup>b, d</sup>. In c geht im Septacc. von G der Grundton unten und oben in den Grundton des folgenden Accordes. Die so entstehenden Octaven sind gestattet, besonders wenn sie am Schlusse und, wie hier, in der Gegenbewegung vorkommen. In Trugschlüssen geht auch der Grundton eines Septacc. eine Secunde über sich. Siehe 393<sup>e</sup>. —

### 5.) Auflösung der None des großen und kleinen Nonenaccordes. (S. Lehrb. p. 301.)

Die None des großen und kleinen Nonenaccordes strebt von Natur eine Secunde unter sich zu gehen. Beide Nonen



werden, wie uns bekannt, auch anticipirt und retardirt. In 394 sehen wir zu Anfang des 1. T. den gr. Nonenacc. von G. Der Dominantacc. nimmt hier auch noch das zweite Viertel des Taktes ein, die Oberstimme geht hier aus der None  $\bar{a}$  hinab in die Quinte des G-Dreiklanges. Hier verschwindet die None, ohne aufgelöst worden zu sein. Sie hat indeß ihren Zweck erreicht; denn sie wollte den C-dur-Dreiklang ankündigen, und dieser folgt. So findet auch in 395<sup>a</sup>, insofern  $\bar{a}$  nicht nach  $\bar{g}$  geht, keine Auflösung der kl. None Statt. In 395<sup>b</sup> geht die kl. None in Folge einer trugschlüssigen Auflösung ihres Accordes eine übermäßige Prime über sich.

#### 6.) Behandlung der Quarte und Sexte im Quartsextenaccorde. (Siehe Lehrb. p. 301 ff.)

Auch die Intervalle eines Quartsextenaccordes sind dissonanter Natur, wie wir von früher her wissen. In 396 tritt der  $\frac{6}{4}$ -Acc. von C oben in verschiedenen Lagen auf und geht zuletzt, nicht in nahliegende Töne der G-Harmonie, sondern springend hinab in tiefer liegende. Insofern aber die G-Harmonie, in die hier der  $\frac{6}{4}$ -Acc. von C überzugehen strebt, folgt, hat derselbe seine Auflösung gefunden.

#### B.) Auflösung harmoniefremder Intervalle.

Auch die Durchgänge, Wechselnoten und Vorhalte sind nicht gezwungen, unmittelbar in ihre Hauptnoten überzugehen. Wir wissen, daß sie vor ihrer Auflösung erst noch in eine Nebennote, die freilich dann auch ihre Hauptnote zur Hauptnote haben muß, sowie sogar in ein oft fern liegendes harmonisches Intervall (siehe Beisp. 366<sup>b</sup>) gehen kann.

## Elfter Abschnitt.

### Vom Orgelpunkte, Undecimen- und Terzdecimen- accorde.

#### A.) Vom Orgelpunkte.

##### 1.) Wesen des Orgelpunktes. (E. Lehrb. p. 303. ff.)

Beispiel 397<sup>a</sup> erkennen wir bald als eine, aus den Harmonieen C, F, G<sup>7</sup> u. C bestehende Cadenz. Auffallen muß es uns aber, daß der Bass seinen Ton zu allen Harmonieen liegen läßt. Im ersten, zweiten und letzten Accorde ist sein c harmonisches Intervall; was ist dieß aber im 3. Takte? Oben liegt hier der G<sup>7</sup>-Accord; in diesem müßte es harmoniefremder, also ein Nebenton sein. Oben finden wir wirklich ein c ( $\bar{c}$ ) als Nebennote, als Vorhalt; es strebt dieß fühlbar nach  $\bar{h}$ . Dem c unten wohnt aber kein solches Streben bei; es bleibt, wie festgerannt, unbeweglich liegen. Es ist auch, als achteten die obern Stimmen des trägen Basses nicht; sie behaupten eine eigne Selbständigkeit, so daß sie auch ohne ihn bestehen können. — In 397<sup>b</sup> ist  $\bar{e}$  im 2. Takte fühlbar eine Nebennote zu  $\bar{d}$ ; auf den Basson C bezogen wäre es harmonisches Intervall. Wie kann aber C im kleinen Nonenaccorde von G selbständig auftreten? Fast scheint es, als sei hier der Bass selbst um seine Selbständigkeit besorgt gewesen und als habe er sich eben deswegen verstärkt, um auch der kräftigen Nonenharmonie gegenüber Stand halten zu können. — Wie sollen wir uns aber die angezeigten Erscheinungen erklären? Wir erinnern uns, daß die Harmonieen innerhalb einer Tonart alle auf der tonischen, in letzter Instanz aber auf dem Grundtone der tonischen Harmonie ruhen. Wenn wir z. B. 76<sup>b</sup> spielen, so fühlen wir — meist unbewußt — den Grundton C durch das ganze Beispiel. Daß dem so sei, erkennen wir deutlich daraus, daß wir, mit nicht-tonischen Harmonieen abbrechend, eine Sehnsucht nach Fortsetzung empfinden, die mit dem Auftreten der tonischen Harmonie befriedigt wird. Lassen wir nun zu 76<sup>b</sup> den Grundton C zu allen Accorden erklingen; dann tritt die Beziehung zu ihm in den nichttonischen Harmonieen recht fühlbar heraus. Haben wir dieß

verstanden, dann ist uns das merkwürdige Wesen eines sogenannten Orgelpunktes klar. — Außerlich ist ein Orgelpunkt an einer, gewöhnlich im Basse fortgehaltenen Note erkennbar, über (unter, oder unter und über) der andere Stimmen sich frei zu bewegen scheinen. Wir sagen scheinen; denn absolute Freiheit haben sie nicht, wie wir schon erkannt haben und in der Folge noch mehr sehen werden. — Der Name Orgelpunkt kommt daher, daß in Kirchenstücken die Orgel oft so eine ausgehaltene Note hat, während die Sänger und Spieler meist in scheinbarer Unabhängigkeit über diesem gehaltenen Tone fortspielen. —

## 2.) Orgelpunkte über verschiedenen Tönen der Tonart. (S. Lehrb. p. 305.)

Orgelpunkte werden über zwei Tönen der Tonart ausgeführt, über der Tonica und über der Dominante. Die Beispiele 397<sup>a, b, c, d</sup>, 398, 399, 400 zeigen Tonica-, 403, 404 Dominant=Orgelpunkte. Häufig schließt sich, wie gleich in dem Beispiele bei 404, an den Dominant=Orgelpunkt ein Tonica=Orgelpunkt an.

## 3.) Modulation innerhalb eines Orgelpunktes. (Lehrb. p. 305 — 308.)

Ein Orgelpunkt baut sich also über Tonica und Dominante auf. Die Tonica in einem Tonica=Orgelpunkte muß gewissermaßen alle Harmonieen desselben tragen; die Harmonieen müssen folglich in fühlbarer Beziehung zu dieser stehen. Es liegt darum in der Natur der Sache, daß man sich während des Orgelpunktes im Ganzen innerhalb der Tonart hält; doch kann man auch vorübergehend die Gebiete der nächsten Tonarten berühren. In Dominant=Orgelpunkten modulirt man in der Regel bald in die Tonart der Orgelpunktnote. Weicht man nun noch einmal in die Dominante aus, so hat man sich von der Haupttonart zwei Quinten entfernt. — Wir besehen nun einige Beispiele.

Beisp. 409 führt in einem Orgelpunkte über C in den obern Stimmen durch den kl. Nonenacc. von A vorübergehend nach D-dur, von da aber sogleich durch G' nach C-dur zurück. — In 410<sup>a</sup> berühren wir in einem Orgelpunkte über C im 2. u. 3. Takte flüchtig das Gebiet der A-moll-Tonart. In

410<sup>b</sup> scheinen sich im 2. u. 3. T. die obern Stimmen in E-dur festsetzen zu wollen, wenigstens verweilen sie längere Zeit in E. Hier fühlt man deutlich, daß dies wider die Natur ist. — Der Orgelpunkt bei 397<sup>c</sup> weicht vorübergehend nach F-dur aus. Weiter darf man nach der Quartenrichtung hin nicht gehen. — Beisp. 412 zeigt einen Dominant-Orgelpunkt. Die obern Stimmen moduliren im 1. T. nach G-dur, also in die Dominant-tonart, lenken aber bald wieder nach C-dur ein. Im 3. T. neigen sie sich sogar nach F-dur hinab. Hier ist nun der Bass ton g, die Quinte, nicht mehr an ihrem Plage. Der Bass muß nun C nehmen. Warum das? Denken wir uns g als Tonica, so sind die obern Stimmen des 3. T. in einer Tonart, die um 2 Quarten von dieser G-Tonart entfernt ist. In einem Orgelpunkte kann man wohl das Gebiet der zweiten Quinte flüchtig bestreichen; denn da die Quintenmodulation eine Erhebung genannt werden kann, so zieht sie von selbst hinab, wie ein in die Höhe geworfener Körper auch in sich die Kraft hat, auf den Boden zurückzukommen. Die Modulation in die Quarte und deren Quarte zieht nach unten, unter den Grundton hinab. Geht ein Orgelpunkt in die Tonart der zweiten Quarte, so muß er sich nun gleichsam wieder herausarbeiten, wozu ihm, wie einem in die Tiefe geworfenen Steine, gewissermaßen die Kraft fehlt.

Wir begreifen bald, daß die Terz oder Septime eines Accordes nicht Orgelpunktöne, Grundlagen für Orgelpunkte abgeben können. Beide Intervalle haben schon ein entschiedenes Streben in sich aufgenommen, das nicht lange unbefriedigt bleiben kann. Wollten wir aber diese Intervalle, um einen festen Stand zu gewinnen, zu tonischen Noten erheben, so würden wir uns zu weit von der Haupttonart entfernen. Darum sind auch die Secunde, Quarte u. Sexte nicht für Orgelpunkte geeignet.

In Tonstücken werden die Orgelpunkte gern am Schlusse, in Fugen bei Engführungen zc. angebracht. Ein gut gearbeiteter Orgelpunkt macht immer eine herrliche, sehr erhebende Wirkung. Man spiele Beisp. 404.

4.) Der Orgelpunkt kann in verschiedenen Stimmen liegen. (S. Lehrb. p. 309.)

Der Orgelpunktton liegt gewöhnlich im Basse, doch trifft man ihn auch in der Ober- (s. 408<sup>a</sup>) und in einer Mittelsstimme.

(s. 408<sup>b</sup>). Ein Orgelpunktton in den kräftigen Bassönen, in der Tiefe, kann natürlich viel eher Träger eines ausgeführten Orgelpunktes sein, als ein oberer Ton. Man findet darum Orgelpunkte der Art, die die Orgelpunktnote oben haben, selten und, wo sie vorkommen, wenig ausgeführt.

5.) Die Orgelpunktstimme kann ruhig liegen bleiben, oder in kurzen Noten angegeben, auch mit Nebennoten verzerrt werden. (Siehe Lehrb. p. 309.)

In 397<sup>b</sup> bleibt die Orgelpunktnote ruhig liegen. Sie kann aber auch, wie in Orchestermusik und in Orgelpunkten eines Pianoforte-Tonstückes gewöhnlich geschieht, in kürzern Tönen angegeben werden. Siehe Beisp. 405. In 406 sollte eigentlich A als Orgelpunktnote ausgehalten werden, über A der Tenor in Vierteln  $a$   $gis$   $g$   $fis$   $f$  etc. singen; nun gehen aber Bass und Tenor in stimmiger Brechung einher, und so wird unser Orgelpunktton ein getheilter (zerhackter). In 407 ist der Orgelpunkt gewissermaßen figurirt worden. —

## B.) Vom Undecimen- und Terzdecimenaccorde.

(Siehe Lehrb. p. 309—312.)

Undecimen- und Terz- oder Tredecimenaccorde haben wir schon früher als nicht mehr genießbare Harmonieen kennen gelernt. Die Alten hielten viel von diesen Accorden. Um sie für's Ohr erträglich zu machen, ließen sie verschiedene Töne (im Undecimenaccorde die Terz, im Terzdecimenaccorde die Terz und Quinte) aus. Siehe 413<sup>c, d</sup>. In dem Beispiele 413<sup>d</sup> ist allerdings  $\bar{a}$  im 1. Acc. die Tredecime,  $\bar{f}$  die Undecime,  $\bar{h}$  die None,  $\bar{gis}$  die Septime von dem Bassone c. Wäre nun aber der hier befindliche Zusammenklang eine dissonirende Harmonie von c, so müßte sie, wie das bei allen dissonirenden Harmonieen der Fall ist, in den Dreiklang der Quarte überzugehen streben. Ein solches Streben fühlen wir ihr nicht ab. Die Töne  $\bar{h}$   $\bar{a}$   $\bar{f}$   $\bar{a}$  sind zwar dissonirende, bilden für sich die Nonenharmonie von G und gehen in die Töne des C-Dreiklanges; der Basson c nimmt aber an dieser Bewegung (Auflösung) keinen Theil. Wir sehen also in Beispielen der Art, wie sie 413<sup>c, d, e, h</sup> zeigt, nur Orgelpunkte.

## Zwölfter Abschnitt.

### **Tonart und Tongeschlechter; Anfang und Ende eines Tonstückes; Modulation innerhalb eines Tonstückes.**

#### **1.) Tonart und Bereich einer Tonart; Tongeschlechter. (S. Lehrb. p. 312 — 314.)**

Den ganzen Inbegriff von Tönen und Harmonieen, derer man sich bedienen kann, ohne das Gefühl der Beziehung auf einen gewissen Grundton (Tonica) zu verlieren, nennt man Tonart. Die Grundlage einer Tonart ist eine diatonische Tonleiter; der erste Ton der Leiter trägt alles, was sich aus ihr heraus entwickelt. Wir wissen aus dem frühern Unterrichte, daß eine Tonart auch den Dominantseptaccord der Dominant- und Subdominant-Tonart, sowie alle Töne, die die chromatische Scala vor der gleichnamigen diatonischen voraus hat, aufnehmen kann, ohne die Tonarteneinheit zu stören, ohne das Gefühl auf ein anderes Tonartgebiet zu versetzen.

Wir haben nur zweierlei Tonarten, nämlich Dur- und Molltonarten. Da der verminderte Dreiklang als tonische Harmonie nicht befriedigt, so kann es auch keine verminderte Tonart geben. — Die Griechen sollen dreierlei Tonarten oder, wie man gewöhnlich sagt, Tongeschlechter gehabt haben: ein diatonisches, ein chromatisches, ein enharmonisches. Es kann Melodien geben, die vorzugsweise diatonisch, andere, die vorzugsweise chromatisch fortschreiten, aber eine chromatische Tonart kann es absolut nicht geben. Eine solche würde auf jedem Tone mehrere leitereigene Dreiklänge, Sept- u. Nonenharmonieen haben. Die Hauptseptharmonieen von Es, As, Fis, die großen Nonenharmonieen von Cis, Es, Fis, As, B, die alle Eigenthum der chromatischen Tonleiter von C sind, lassen keine Beziehung auf den Grundton ihrer Leiter mehr durchfühlen, versetzen uns mit Macht auf Tonartgebiete, die dem von C sehr fern liegen. — Von einer enharmonischen Tonart kann vollends keine Rede sein. — In der Lehre über die alten Kirchentonarten werden wir allerdings noch andere Tonarten kennen lernen;

Tonarten, die zwar von unserm Dur u. Moll abweichen, aber, wie Dur u. Moll, diatonische Stufen zur Unterlage haben. —

## 2.) Anfang und Ende eines Tonstückes.

(Lehrb. p. 314 ff.)

Gewöhnlich hebt ein Tonstück mit der tonischen Harmonie der Haupttonart an. Im mehrstimmigen Sage tritt diese in unverwechselter, selten einmal in verwechselter, im zweistimmigen aber oft in Sextlage auf. Man kann aber auch mit der Dominantharmonie, mit einem Orgelpunkte u. s. w. beginnen. — Das Ende erfolgt natürlich in der Haupttonart und in deren tonischer Harmonie. In welchen Lagen unten und oben, und auf welchem Takttheile diese am meisten befriedigt, ist schon früher bemerkt worden.

## 3.) Tonartwechsel innerhalb eines Tonstückes.

(S. Lehrb. p. 315 ff.)

Welche Tonarten man im Verlaufe eines Tonstückes mit der Haupttonart verknüpfen kann, das hängt sehr von dem Umfange und dem Charakter des betreffenden Tonstückes ab. So kann in gewissen Tonstücken ein schneller Uebergang in eine ferne Tonart, sogar unmittelbares Auftreten letzterer von besonderer Wirkung sein. In der Regel wird aber nur in naheliegende Tonarten ausgewichen. Der Anfänger hüte sich vor zu vielem Moduliren, denn dieß verräth immer Armuth des Geistes. Es gibt Mittel genug, auf dem Gebiete der Haupt- und einiger Nebentonarten ein größeres Tonstück zu weben. —

## Dreizehnter Abschnitt.

**Von der vier-, drei-, zwei-, fünf-, sechs-, sieben- und achttimmigen Satzart. Verschiedene contrapunktische Arbeiten, insbesondere Choralfigurirungen.**

A.) Von der vier-, drei-, zwei-, fünf-, sechs-, sieben- und achttimmigen Satzart. Practische Arbeiten in den wichtigsten dieser Satzarten.

Vorbemerkung. (S. Lehrb. p. 316.)

Nach der Zahl der selbständigen Stimmen eines Tonstückes können diese vier-, drei-, zwei-, ein-, oder fünf-, sechs-, sieben-, achttimmig u. sein. Bei manchen Tonstücken, z. B. bei Pianoforte-Compositionen, läßt sich nicht wohl sagen, wie viestimmig sie sind; da finden wir bald drei-, bald vier-, bald unbestimmt viestimmigen Satz. — Im Allgemeinen hat der wenigstimmige Satz das vor dem viestimmigen voraus, daß sich seine Stimmen freier bewegen, melodioser sein und vom Hörer besser aufgefaßt werden können; der viestimmige Satz dagegen entwickelt mehr Kraft und seine Einwirkungen auf den Hörer sind gewaltiger, mächtiger. — Wir sehen bald, daß, wenn im wenigstimmigen Satze in den einzelnen Harmonieen verschiedene Töne ausgelassen werden müssen, im viestimmigen verschiedene zu verdoppeln sind. Welche Auslassungen und Verdoppelungen von Accordtönen gewöhnlich Statt finden können, werden wir sogleich näher angeben.

### 1.) Die vierstimmige Satzart. (S. Lehrb. p. 317.)

Die vierstimmige Satzart, in der wir bis jetzt fast ausschließlich gearbeitet, ist in gewissem Betracht die leichtste; denn hier finden in den Accorden wenig Auslassungen und Verdoppelungen Statt, und wo sie nöthig werden, macht sich Alles einfach und leicht.

### 2.) Die dreistimmige Satzart. (S. Lehrb. p. 317 ff.)

Wenn auch der Dreiklang in dieser Satzart mit allen Intervallen auftreten kann, so muß man doch in den Septaccorden



mit Nothwendigkeit wenigstens ein, in den Nonenaccorden aber zwei Intervalle auslassen. Wir gehen jetzt diese Accorde einzeln durch.

In einem Dreiflange wird bald der Grundton (f. 415<sup>a</sup> den 1. Acc. des 1. T.), bald die Terz (f. 415<sup>b</sup>), bald Terz und Quinte (f. 415<sup>c</sup> den letzten Takt) ausgelassen. Wollte man in 415<sup>c</sup> zum Schluß die Terz haben, so könnte man die Terz des vorigen Accordes (h) zuvor in die Septime f hinabgehen und von da nach e gehen, oder jenes h auch unmittelbar (ohne das vermittelnde f) nach e hinabsteigen lassen. Siehe 415<sup>cc</sup> u. <sup>ccc</sup>. Der Fall bei ccc kommt im dreistimmigen Sage nicht selten vor. Im Septaccorde bleibt bald die Quinte (415<sup>d</sup>), bald die Terz (415<sup>e</sup>), bald der Grundton (415<sup>f</sup>) aus; im Nonenaccorde bald Grundton und Quinte (415<sup>g</sup>), bald Terz und Quinte (415<sup>h</sup>). Wie der Septaccord die Septime, sein wesentliches Intervall, festhält, so der Nonenaccord seine None, und mit dieser fast immer auch die Septime. Im übermäßigen Sertaccorde, der ursprünglich nur drei verschiedene Intervalle hat, bleibt zuweilen die Grundterz weg. Siehe 415<sup>m</sup>, und vergleiche m mit l. — Die ausgelassenen Intervalle werden nun in den einzelnen Harmonieen nicht grade besonders vermist, machen auch nicht leicht die Zusammenklänge unkenntlich; denn der Zusammenhang lehrt uns schon, daß z. B. in 415<sup>a</sup> die Töne des 2. Acc. nicht Bestandtheile des h-Acc. sein können. Dazu kommt noch, daß im wenigstimmigen Sage die Stimmen in den Accordtönen leicht auf- und absteigen, und so alle Intervalle einer Harmonie zu Gehör bringen können, wodurch alle etwaige Ungewißheit, die über einen Zusammenkl. entstehen könnte, gänzlich beseitigt wird. So fehlt zwar dem 2. Zusammenkl. in 415<sup>b</sup> die Terz, man hat sie aber vorher gehört; in 415<sup>d</sup> die Quinte, sie erklang aber vorher; in 415<sup>h</sup> dem gr. Nonenacc. Terz u. Quinte, beide hat man aber vorher vernommen; in 415<sup>l</sup> dem überm. Sertacc. die Grundterz (h), sie war aber auch unmittelbar vorher da. — Es ist uns nicht entgangen, daß die dreistimmige Sazart von Verdoppelungen gewisser Accordtöne mehr Gebrauch macht, als wir erwarten sollten, wie sie z. B. im Dreiflange zu Zeiten den Grundton dreifach, im überm. Sertaccorde die Septime doppelt nimmt u. s. w. — Dreistimmige Tonstücke werden zuweilen vierstimmig abgeschlossen. Siehe 415<sup>n</sup>. — Beisp. 416 zeigt

einen für die Orgel gesetzten dreistimmigen Choral, 417 aber einen für drei Frauen- (Kinder-) Stimmen. —

### 3.) Von der zweistimmigen Sagart. (S. Lehrb. p. 318 ff.)

In der zweistimmigen Sagart wird im Dreiflange bald die Quinte (s. 418<sup>a</sup>), bald der Grundton (s. 418<sup>b</sup>), bald die Terz (s. 418<sup>d, e</sup>), bald Grundton u. Terz, oder Terz und Quinte ausgelassen (s. 418<sup>c</sup>). Die Beispiele *a* u. *e* sind sogar Anfänge von schönen Präludien; und doch fällt hier der Mangel der Terz nicht weiter auf. Siehe auch *f*. Hier sind *a* u. *d* Nebennoten. Der Fall ist also nicht der bei *e*, obwohl äußerlich diesem ähnlich. Siehe auch 418<sup>g, h, i</sup>. — Aus dem Septacc. läßt die zweistimmige Sagart gewöhnlich die Septime u. Quinte, auch Septime u. Grundton, aus dem Nonenacc. None u. Septime, aus dem überm. Sertacc. Grundterz u. Grundquinte (s. 418<sup>j</sup>), oder auch letzteres Intervall mit der Grundseptime hören. Auch der zweistimmigen Sagart kommt das zu Statten, daß die Stimmen ungehindert in den Tönen einer Harmonie auf- und abgehen können. Siehe 418<sup>h, o, p, q, r, s</sup>. In *w* ist die None  $\bar{a}$  eine Nebennote. Siehe auch *y*.

Die Beispiele 419<sup>a, b</sup> zeigen uns, daß sich der zweistimmige Satz auf dem Tongebiete sehr ausbreiten kann, wodurch er an Kraft gewinnt. In 420<sup>b</sup> wird jede Stimme aus 420<sup>a</sup> durch die Octave verdoppelt. 420<sup>b</sup> gilt immer noch für einen zweistimmigen Satz; durch die Octaven hat dieser aber sehr an Kraft gewonnen. — Bei der Ausführung einer Modulation ist es sehr wichtig, daß man jeder Harmonie bald abfühlen kann, wo sie zu Hause ist. Der zweistimmige Satz hat nun nicht immer Kraft genug, bei Tonartwechsel den Sitz neuer Harmonieen bestimmt kenntlich zu machen. Daß man aber auch zweistimmig sogar in ferne Tonarten moduliren kann, zeigt Beispiel 421<sup>b</sup>. Siehe auch 421<sup>a</sup>. Uebrigens sind zweistimmige Tonstücke in der Regel von geringer Ausdehnung, darum die Modulation in ihnen sehr einfach. — Beisp. 422 zeigt einen für Kinderstimmen gesetzten zweistimmigen Choral, 423 das Liedchen: Goldne Abendsonne u. zweistimmig.

#### 4.) Die fünf- und mehrstimmige Satzart. (S. Lehrb. p. 320 ff.)

Wir erkennen sogleich, daß im fünfstimmigen, noch mehr aber im sechs-, sieben-, achtsimmigen Satz Intervalle der Accorde verdoppelt werden müssen. In Dreiklängen und Septaccorden kann unter Umständen jedes Intervall doppelt genommen werden, mehrere von ihnen (besonders die des Dreiklanges) gar dreifach. Von Hause aus hat in Dreiklängen der Grundton das erste Recht auf Verdoppelung, dann kommt die Quinte, dann die Terz. In den Septaccorden werden häufiger der Grundton u. die Quinte, als die Terz und Septime verdoppelt. Es versteht sich von selbst, daß von zwei Terzen oder Septimen im Septimenacc. nur eine ihrem natürlichen Streben gemäß aufgelöst werden kann. Wie eine zweite Terz oder Septime anders geführt werden kann, lehrte schon der frühere Unterricht. — In den Nonenaccorden wird die None nicht leicht verdoppelt, wohl geschieht dieß aber zuweilen im überm. Sertaccorde. Siehe 424<sup>b</sup>. Durch Anwendung der Gegen- und Seitenharmonie wird der fünfstimmige Satz sehr erleichtert. Siehe 424<sup>1, m, n, o</sup>; besieh' auch die übrigen Beispiele unter 424. Beisp. 425<sup>a</sup> zeigt einen fünfstimmig gesetzten Choral. Wenn der sechs-, sieben u. achtsimmige Satz aus lauter selbständigen Stimmen bestehen soll, so häufen sich die Schwierigkeiten sehr. Nicht nur müssen oft Intervalle doppelt und dreifach genommen werden, man ist auch im Raume für die einzelnen Stimmen sehr beschränkt.

#### B.) Choralfigurirungen.

Vorbemerkungen. (Siehe Lehrb. p. 322.)

Als man anfang, einer Choralmelodie eine beweglichere Stimme entgegenzusetzen, gab der Umstand, daß die Noten der lebhaftern Stimme von anderer Gestalt oder Form waren, als die des ruhigen Chorales (des C. F.), Veranlassung, eine solche beweglichere Stimme eine figurirte zu nennen. Die Figurirung erblicken wir auf der niedrigsten Stufe ihrer Entwicklung, gleichsam in ihren ersten Regungen, wenn in den begleitenden Stimmen eine Bewegung unterhalten wird, die im Ganzen den Melodietönen zwei Töne entgegensezt; lebendiger und ausgebildeter

wird sie schon, wenn drei, vier, sechs Töne den einzelnen Melodietönen entgegengesetzt werden. Künstlicher und werthvoller wird sie aber, wenn sie aus der geschickten Benutzung eines geeigneten Motiv's hervorgeht. Siehe z. B. 425<sup>b</sup>. Streicht man hier in den begleitenden Stimmen Alles, was dem Gange  $\bar{d} \bar{c} \bar{h}$  (a) entspricht, so bleibt fast nichts stehen. Das Motiv und seine Verwendung ist uns von nun an ein besonders wichtiger Gegenstand. Ueber selbiges, wie über musikalischen Satz, über Imitation und Sequenz jezt ein Mehreres. —

a.) Das Motiv. (Siehe Lehrb. p. 324 — 326.)

Ein Motiv kann aus einer Gruppe gleich hoher, oder an Höhe verschiedener Töne bestehen; im ersten Falle ist es ein rhythmisches\*), im andern ein melodisches. Beim melodischen Motiv unterscheiden wir seine Intervalle, seine Richtung, seine Tongrößenverhältnisse. In Bezug auf Intervalle merken wir nur das an, daß es in den ganzen und halben Tonstufen einer diatonischen Scala, in den halben Tonstufen einer chromatischen Scala und in größern als Secundenschritten auf- und abgehen kann; im ersten Falle ist sein Gang diatonisch, im andern chromatisch, im dritten springend. — Eine Richtung muß jedes melodische Motiv natürlich haben; es geht entweder von unten nach oben, oder von oben nach unten, oder zum Theil nach oben, zum Theil nach unten. — Ein melodisches Motiv hat nun entweder Töne von gleicher, oder von verschiedener Länge. — Ein melodisches Motiv erleidet in der Anwendung in Bezug auf genannte drei Punkte mancherlei Abänderungen. Seine Intervalle können erweitert, d. h. als größere dargestellt werden, und zwar entweder alle, oder nur einige; ebenso können sie alle oder zum Theil verengt, d. h. als kleinere dargestellt werden. 426<sup>b</sup> stellt das Motiv bei a in allen Intervallen, 426<sup>c, d, e</sup> nur in einem erweitert dar. Denken wir uns 426<sup>b</sup> als Urmotiv, so gibt es a in der Verengung. — Ein melodisches Motiv kann ferner das Hauptmotiv in umgekehrter Richtung, also verkehrt geben (vergleiche 426<sup>f</sup> mit a), und zwar in den ursprünglichen Intervallen, oder aber

\*) Siehe über das rhythmische Motiv das p. 11 ff unter a Gesagte.

erweitert, oder verengt, und beides kann sich auf alle oder nur einzelne Intervalle erstrecken. Siehe 426<sup>b, h</sup>. An diesen beiden Veränderungen eines melodischen Motiv's kann ein rhythmisches nicht Theil haben; die dritte Veränderung, die Tongrößen betreffend, findet sich bei beiden. Das melodische Motiv kann, wie das rhythmische, rhythmisch vergrößert und verkleinert werden. Vergleiche 426<sup>i, k</sup> mit 426<sup>a</sup>. Nun kann man auch die erste oder letzte Note eines Motiv's abkürzen oder wohl gar weglassen. In 426<sup>m</sup> nimmt das Motiv von *a*, indem dessen erste Note verkürzt worden, einen frischen Anlauf. In *l* ist die Note  $\bar{c}$  nicht Schlußnote des Motiv's  $\bar{g} \text{ } \bar{a} \text{ } \bar{h} \text{ } \bar{c}$ , sondern erste Note des Motiv's  $\bar{c} \text{ } \bar{d} \text{ } \bar{e}$ , welches Wiederholung des Motiv's  $\bar{g} \text{ } \bar{a} \text{ } \bar{h}$  ist. Diese drei Töne bilden aber ein Motiv, das offenbar aus 426<sup>a</sup> hervorgegangen. In *l* u. *m* wird das Motiv sogleich von einem andern Tone aus wieder gebracht. Man nennt solche Wiederholung „Fortführung“. Wenn man *m* mit *n* spielt, dann erscheint das Motiv in *m* mit seiner Fortführung wieder als ein Ganzes, das bei *n* abermals fortgeführt wird. — Beisp. 427 hebt mit dem Motive aus 426<sup>m</sup> an; die Unterstimme bringt es im 2. Takte von  $\bar{d}$  aus nach. Was nun hier die Oberstimme zum Motive der Unterstimme singt, heißt Gegensatz, Gegenharmonie. Man sieht bald, daß der Gegensatz in 427 im 2. T. verwandt mit dem Motive ist. In der Folge wird hier vom Gegensatze besondere Anwendung gemacht. — Wir begreifen nun, wie es möglich ist, daß aus einem Motive der Hauptinhalt einer ganzen Composition gleichsam herausgezogen werden kann. —

ß.) Der melodische Gedanke (Satz). (S. Lehrb. p. 326.)

Der musikalische Satz ist stets eine größere, befriedigendere Einheit, als das Motiv. Solche Sätze lassen sich in der Regel leicht in Motive auflösen; das Motiv erscheint so als Theil des Satzes. Siehe Beisp. 428. Ueber den musikalischen Satz siehe ein Mehreres p. 139. Hier kam es nur darauf an, seinen Gegensatz zum Motive kenntlich zu machen. —

γ.) Die Nachahmung. (Imitation. (S. Lehrb. p. 326 ff.)

Wenn eine Stimme ein Motiv auf denselben Tonstufen noch einmal hören läßt, dann ist es wiederholt; wenn sie es

von andern Tönen aus bringt; dann ist es versetzt; wenn es aber eine zweite Stimme bringt, dann ist es nachgeahmt worden. Siehe für den letzten Fall ein Beispiel bei 429. Die Stimme, welche ein Motiv oder einen Gedanken nachahmt, kann die Nachahmung (Imitation) im Einklange, in der Ober- oder Untersecunde, Ober- oder Unterterz u. s. w. ausführen. Hiernach gibt es Nachahmungen im Einklange, in der Ober- oder Untersecunde u. s. f. Die imitirende Stimme kann den nachzunehmenden Satz in derselben Richtung, d. i. grade, oder in umgekehrter Richtung, d. i. verkehrt; ferner mit denselben Intervallen, oder aber mit erweiterten oder verkleinerten; ferner mit Tönen von demselben Werthe, oder in Bezug auf Notenwerth vergrößert oder verkleinert; endlich in allen diesen verschiedenen Fällen ganz oder nur einem Theile nach bringen. Welcher Reichthum erschließt sich uns hier für die Verwendung eines musikalischen Motivs oder Satzes! —

#### d.) Die Sequenz. (S. Lehrb. p. 328.)

Das einfache Beispiel bei 430<sup>a</sup> veranschaulicht uns das Wesen einer sogenannten Sequenz. Was hier der 1. Satz singt, gibt der zweite treu eine Secunde tiefer, der dritte eine Terz tiefer wieder u. s. f. Grundlage dieser Sequenz sind die Harmoniken des leitereignen Quartenzirkels. Eine Sequenz kann auch auf Grund eines Sexten-, oder eines aus Quart- und Sextenschritten bestehenden Zirkels aufgebauet sein. — Schon bei den Choralfigurirungen, noch mehr aber bei den freien Präludien werden wir hie und da das betreffende Motiv in einer Sequenz fortführen können. Wo das zulässig ist, weisen wir sie nicht ab, führen sie aber nie zu weit fort. Ueber zwei, drei Fortführungen geht man nicht leicht hinaus.

#### Musterbeispiele figurirter Choräle.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 328—332.)

Die Beispiele 431 u. 432 zeigen Choralfigurirungen, in denen den Cantus firmus, hier in der Oberstimme befindlich, drei figurirende Stimmen begleiten. Bei genauer Durchsicht und

Analyste kann es uns nicht entgehen, wie diese Stimmen, besonders in 432, fast Alles aus dem sich gleich anfangs ankündigenden Motive ziehen. Hier und da tritt auch wohl ein Nebenmotiv auf.

In 431 u. 432 treten in der 1. Strophe die figurirenden Stimmen nacheinander auf. Dies geschieht auch so fast bei allen übrigen Strophen, nur daß da bald diese, bald jene Stimme die Figurirung anhebt und bald diese, bald jene nachfolgt. Barocken Form darf natürlich so eine äußere, deshalb aber keineswegs unwichtige Sache, nicht werden. Es würde dies der Fall sein, wenn man in allen Strophen die figurirenden Stimmen der Reihe nach etwa von oben nach unten, oder von unten nach oben auftreten lassen wollte.

In Betsp. 433 u. 434 begleiten den Cantus firmus nur zwei, in 435 nur eine figurirende Stimme. Für die eine Stimme hat man viel Raum; es muß solche auch, da sie als die einzige figurirende Stimme die Aufmerksamkeit des Hörers fast ganz auf sich zieht, besonders sorgfältig gearbeitet werden. Man nennt solch eine Stimme einen laufenden Bass.

Nun kann der Cantus firmus auch im Bass und in jeder Mittelsstimme liegen. Da im ersten Falle die figurirenden Stimmen noch zusammenbleiben, so sind solche Bearbeitungen leichter, als die der zweiten Art, bei der der C. F. zwischen figurirenden Stimmen hindrückt. —

---

## Zierzehnter Abschnitt.

### A.) Das freie Präludium.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 333 — 337.)

Ein figurirter Choral kann recht gut als Vorspiel in der Kirche gebraucht werden. Gewöhnlich macht aber der Organist ein Vorspiel aus eigener Erfindung. Da er sich hier seiner Phantasie überlassen kann, ohne, wie bei der Choralfigurirung,

an eine vorgeschriebene Melodie gebunden zu sein, so kann ein solches Vorspiel mit Recht ein freies genannt werden. Will man ein freies Vorspiel (Präludium) componiren, so muß man vor allen Dingen ein wohlklingendes Motiv erfinden, ein Motiv, das, mannigfacher Veränderungen fähig, eine gute Durchführung zuläßt. — Wenn uns in den vorigen Arbeiten die Choralmelodie auch die Modulation an die Hand gab, so bleibt diese bei dem freien Präludium uns überlassen. Natürlich sind auch hier bei Anlegung des Modulationsplanes die schon früher entwickelten Gesetze zu beachten. In einem Vorspiele von 8, 12 oder 16 Tacten würde man nur in die Dominanttonart gehen. — Ein Gegenstand von besonderer Wichtigkeit ist nun aber die Satzbildung. Es wird nämlich bei Verfertigung eines Vorspiels nicht etwa Tact an Tact gereiht, bis die gewünschte Länge erreicht worden; das Präludium muß ein solches Ganze bilden, das in kleinere, leicht überschauliche Einheiten zerfällt, die unter einander gewöhnlich ebenmäßig sind. Angenommen eine Melodie habe 8 Tacte (s. 436); eine solche zerfällt gewöhnlich in 2 viertaktige Einheiten, deren jede einen Satz bildet (s. 436). Beide Sätze geben dann eine musikalische Satzverbindung oder Periode. Wollte man in 436 als 2. Satz die drei Tacte bei a anhängen, so würde die Länge des Nachsatzes in einem unebenmäßigen Verhältnisse zu der des Vordersatzes stehen. Daß so das Ebenmaß wirklich gestört würde, fühlt man sogleich. 437 zerfällt in zwei Theile, jeder Theil in zwei Sätze, jeder Satz in zwei noch kleinere Einheiten, Abschnitte genannt. Wo sich der eine Abschnitt von seinem folgenden trennt, ist eine sogenannte Cäsur oder ein Einschnitt. In 438 hängen die beiden Abschnitte des 2. Satzes inniger zusammen, als im ersten, wo sie sich merklicher trennen. — In 439 finden wir dreitaktige Sätzchen, deren zwei wieder eine größere Satz Einheit bilden. 441 zeigt ein Beispiel mit fünftaktigen Sätzen. — Zuweilen wird einer solchen Melodie noch ein Anhang gegeben. In Tonstücken mit viertaktigen Sätzen ist dieser gewöhnlich zweifach, in Tonstücken mit sechstaktigen Sätzen dreitaktig.

Jedes Tonstück zerfällt in Sätze; nur sind diese nicht immer so bestimmt von einander geschieden, wie in obigen Beispielen, und dann gegenseitig nicht immer von so ebenmäßiger Länge, wie wir sie in Tänzen, Märschen u. dergl. Tonstücken ge-



wohnt sind. In Fugen, in denen ein Thema durchgeführt wird, kommt wohl bald hie, bald da einmal eine Stimme zur Ruhe, aber eine hat meist schon wieder den Gedanken aufgenommen und so wird der Hörer immer wieder mit fortgezogen. Wenn auch einmal alle Stimmen auf einen Accord kommen, der, würde er ausgehalten, einen guten Schluß machen würde, so wird eben dieser Accord nur kurze Zeit gehalten und ein Ton desselben ist vielleicht schon wieder der erste Ton des von neuem auftretenden Thema's. Ähnliches findet sich auch in Präludien, die einen Gedanken künstlich durchführen. Siehe z. B. 443<sup>a</sup>.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der Schluß der Perioden, Sätze und Abschnitte. Natürlich muß der Schluß des Ganzen ein befriedigenderer sein, als der eines Satzes, und dieser meist wieder befriedigender, als der eines Abschnittes. Es gibt, wie wir wissen, Ganz- und Halbschlüsse. Jeder Schluß ist in zweifacher Hinsicht zu betrachten, in melodischer und rhythmischer. Ist nämlich die letzte Note einer Melodie Grundton, so hat sie mehr Schlußkraft, als wenn sie ein bezogener ist; steht sie auf schwerer oder der schwersten Taktzeit, so wirkt das auch auf die Schlußkraft ein. — Es würde fehlerhaft sein, wenn man jeden Augenblick einen sehr befriedigenden Ganz- oder Halbschluß auftreten lassen wollte. Darum ist in 437 der Abschluß des 1. Abschnittes durch die Nebennote *his* geschwächt worden; der des zweiten dadurch, daß die Melodie von  $\bar{f}$  durch  $\bar{a}$  bis  $\bar{c}$  fortgeführt und so auf einem abhängigen Tone, der noch dazu auf einem untergeordneten Takttheile steht, geendet worden. Die Schlußnote im 8. Takte schließt den 1. Theil vollkommen befriedigend ab.

## B.) Choralvorspiele. (S. Lehrb. p. 337—339.)

Wir besitzen von Rink, Fischer und andern Tonmeistern Vorspiele, von denen jedes zu einem bestimmten Chorale gefertigt worden. Von diesen Vorspielen weben einige einen einleitenden (triomphartigen) Satz, führen dann eine oder zwei oder alle Choralstrophen, mit figurirenden Stimmen begleitet, vor, und beschließen das Ganze mit einem der Einleitung entsprechenden Schlusssatz (s. 443<sup>b</sup>); andere führen die erste Strophe als Thema durch (s. 444); wieder andere verarbeiten ein aus den ersten Choralstücken gebildetes Motiv, das noch schwach an den Choral erinnert (s.

445); noch andere endlich sind ganz freie Vorspiele. Präludien der letztern Gattung können natürlich auch vor andern Chorälen, wenn diese nur denselben Ausdruck haben, gespielt werden, während Vorspiele der erstern Art Eigenthum der Melodie bleiben müssen, aus der sie ihren wichtigsten Stoff genommen. — Wenn es nun freisteht, für ein derartiges Choralvorspiel Stoff aus dem Chorale, zu dem es gesetzt wird, zu nehmen oder nicht zu nehmen, so muß es doch in einer andern Beziehung mit ihm übereinstimmen, nämlich in Bezug auf Charakter und Ausdruck. Vorspiele zu freudigen Chorälen müssen einen freudigen, erhebenden; zu klagenden Chorälen einen klagenden, wehmüthigen Ausdruck haben. Ein freudiges Vorspiel liebt lebhaftes Tempo, erregende Motive, lebhaft figurirung, kräftige Harmonieverbindungen, helle und kräftige Register; ein klagendes Vorspiel liebt langsames Tempo, einfache, klagende Motive, ruhig einherziehende Stimmen, trübe Accorde und Accordverbindungen, Dissonanzen u., dumpfen, schwachen Ton. —



## Funfzehnter Abschnitt.

### Von der Begleitung einer Melodie.

(Siehe Lehrb. d. musikal. Composition p. 340 — 343.)

Ein einstimmiges Constück (etwa eine Arie u.), es sei nun für eine Singstimme oder für ein Instrument gesetzt, findet man gewöhnlich mit einer sogenannten Begleitung versehen. Diese Begleitung ist in der Regel in Bezug auf Ausarbeitung einfach gehalten; indem sie aber die Melodie unterstützen, deren Auffassung erleichtern, ihren Ausdruck heben soll, leistet sie wichtige Dienste. Wenn uns eine Begleitung zu einer Solostimme zu setzen aufgegeben wird, so haben wir vor allen Dingen deren Modulation genau zu erforschen; denn die Begleitung soll sich an die Melodie anlehnen, darf ihr also auch in Bezug auf Modulation nichts aufdringen, sie nicht auf Tonart

gebiete zählen wollen, denen sie von Hause aus nicht angehören will. Demnächst ist es wichtig, daß wir den Charakter der zu begleitenden Melodie scharf auffassen und diesem gemäß begleiten. — Die Begleitung selbst kann in ungetheilten (S. 446), aber auch, wie es häufiger geschieht, in gebrochenen Accorden ausgeführt werden. Vergleiche in 447 die Beispiele a u. b, c u. d, e u. f. Die Begleitung nimmt zuweilen die Melodie in sich auf. Siehe z. B. 448. —

Die zu begleitende Melodie kann auch eine sogenannte Bassmelodie sein, und zwar entweder eine bezifferte oder eine unbezifferte. Ist sie beziffert, so sind uns die zu nehmenden Harmonieen angedeutet; ist sie unbeziffert, so thun wir wohl, sie zuerst zu beziffern und so festzustellen, welchen Harmonieen die Bassnote angehören sollen. Wie Dreiklänge, Sept- u. Nonnenharmonieen und deren Umkehrungen, wie ferner Vorhalte und ihre Auflösung über Bassnoten signirt werden, ist bekannt. Wenn ein angeschlagener Accord liegen bleiben soll, während der Bass fortschreitet, so zeigt man dies durch einen horizontalen Strich (—) an; ein schräger Strich (/) über einer Note deutet an, daß der nächstsignirte Accord über ihr zu greifen ist. (Siehe 449<sup>a, b, c</sup>). Wenn über einer Pause Signaturen stehen, so denke man sich den nächsten Basson an die Stelle der Pause und greife über der Pause den Signaturen gemäß. (S. 449). Wenn über dreitheiligen Noten zwei Accorde signirt stehen, so hält man den ersten zwei Theile aus. (S. 449). Durch unisono wird angezeigt, daß über dem Basse eine Stimme in der Octave mitgehen soll. Statt unisono (abgek. un.) steht zuweilen all' ottava, oder 8 mit einem geschlängelten Striche. Soll zu Bassnoten keine Harmonie genommen werden, so deutet dies eine überschriebene Null an. Siehe 450. —

Bei Aufführung einer Kirchenmusik wird wohl auch dem Organisten eine Stimme vorgelegt, eine sogenannte Generalbassstimme, d. h. eine bezifferte Bassstimme. Der Organist hat also die gegebenen Bassnote zu spielen, dazu aber auch die durch Ziffern angedeuteten Harmonieen zu greifen. In der Höhe darf er  $\bar{a}$  oder  $\bar{e}$  nicht leicht überschreiten und auch in dem Tonraume bis zu  $\bar{e}$  muß er immer auf die höchste Stimme des Musikstüdes Acht haben, damit er diese nicht überschreite. Siehe 451 eine solche Generalbassstimme. Man findet sie hier ausgeschrieben.

## Erster Anhang.

### Die alten Kirchentonarten.

Einleitung. (S. Lehrb. p. 345 — 350.)

Unser seitheriger Unterricht machte uns mit zweierlei Tonarten bekannt, mit der Dur- und Molltonart. Jeder dieser Tonarten liegt eine eigenthümliche diatonische Tonleiter zum Grunde; der Durtonart die Dur-, der Molltonart die Molltonleiter. Alles, was genannte Tonarten auf ihrem Gebiete erzeugen, entwickelt sich auf Grund dieser ihrer Scalen. — In früherer Zeit hatte man noch andere Tonarten; es mußte da auch andere diatonische Scalen geben. Um das Wesen und die Lehre jener alten Tonarten besser verstehen zu lernen, wird es gut sein, wenn wir uns von der Geschichte einigen Unterricht über deren Entstehung und Fortbildung ertheilen lassen.

Unsere heutige Musik hat sich innerhalb der christlichen Kirche, insbesondere aber der abendländischen, ausgebildet. Schon in der frühesten Zeit wurde in den Versammlungen der Christen gesungen. Ambrosius, Bischof zu Mailand (v. 374 — 397) soll aber zuerst bestimmte Tonreihen für den Kirchengesang festgestellt haben, und zwar folgende:

1. Ton (tonus primus)    d e f g a h c d
2. Ton (tonus secundus)    e f g a h c d e
3. Ton (tonus tertius)       f g a h c d e f
4. Ton (tonus quartus)     g a h c d e f g

Er nannte die erste Reihe den „ersten Ton“, die zweite den „zweiten Ton“ u. s. f. Ambrosius mochte wahrgenommen haben, daß sich viele der damals in der Kirche gebräuchlichen Melodien in der ersten, andere in der zweiten Tonreihe u. s. f. bewegten, und da hieß es denn nun: dieser Gesang geht aus *a* oder aus dem ersten Tone, aus *e* oder aus dem zweiten Tone, je nachdem ihm die Töne der ersten oder zweiten Reihe zur Unterlage dienen. — Nach Ambrosius war es insbesondere Gre-

gor der Große, Bischof in Rom (v. 591 — 604), der sich um die Musik sehr verdient machte. Er mochte in den damals in der Kirche lebenden Gesangsweisen bemerkt haben, daß sich einige in der einen oder andern der obigen Reihen kühn vom Grundtone durch die Leitertöne hinauf bis zum obern Grundtone, oder von da nach dem untern hinab bewegten, während andere sich kaum bis in die Mitte jener Tonreihen erhoben, meist aber noch in Töne unterhalb des Grundtones, etwa bis zur Unterquarte hinabstiegen. Melodien, die sich zwischen *d* und dessen Octave, zwischen *e* und dessen Octave u. s. f. bewegten, fand er kräftig, von männlichem Charakter und er nannte sie darum authentische; die dagegen von dem Grundtone obiger Reihen hinab bis zur Quarte, hinauf bis zur Quinte, die sich also mehr um den Grundton herum bewegten, fand er von weicherem, sanfterm Ausdrücke und nannte sie plagalische. So kamen zu obigen vier authentischen Scalen vier plagalische. Siehe Folgendes:

- |                 |                        |
|-----------------|------------------------|
| 1. Ton. Auth.   | <i>d e f g a h c d</i> |
| 2. Ton. Plag. A | <i>H c d e f g a</i>   |
| 3. Ton. Auth.   | <i>e f g a h c d e</i> |
| 4. Ton. Plag.   | <i>H c d e f g a h</i> |
| 5. Ton. Auth.   | <i>f g a h c d e f</i> |
| 6. Ton. Plag.   | <i>c d e f g a h c</i> |
| 7. Ton. Auth.   | <i>g a h c d e f g</i> |
| 8. Ton. Plag.   | <i>d e f g a h c d</i> |

So erhielt man acht Tonarten, ein Acht-Tonart-System. Später kam es dahin, daß man jeden Ton der C-Tonleiter, H ausgenommen, als Grundton einer diatonischen Tonleiter ansah, und diesen Reihen gab ein gewisser Glarean (im 16. Jahrh.) griechische Namen, hergenommen von griechischen Provinzen. Die Scala von *c—c* nannte er ionische, die von *d—d* dorische, die von *e—e* phrygische, die von *f—f* lydische, die von *g—g* mixolydische, die von *a—a* äolische Tonleiter. Da jede dieser Tonleitern eine plagalische Tonreihe zur Seite hat, so gab es nun ein Zwölf-Tonarten-System. In den Tonleitern des alten Systems kommen, wenigstens ursprünglich, keine Obertastentöne vor. Zu Luthers Zeiten hatte man auf Orgeln Obertastentöne, nämlich *b* u. *es*,

fis, cis u. gis; aber sie waren nicht so gestimmt, daß man b. u. es auch als ais u. dis, fis, cis u. gis als ges, des u. as hätte anwenden können. Wir begreifen bald, daß dieser Umstand für die Musikentwicklung ein großer Hemmschuh war.

## Erster Abschnitt.

### 1.) Genauere Betrachtung der den alten Tonarten zum Grunde liegenden Tonleitern.

(S. Lehrb. p. 350 ff.)

Die diatonischen Tonleitern der alten Tonarten gehen also von einem Tone aus den Untertastentönen nach bis zur Octave. Jede ist in Bezug auf Lage der ganzen und halben Tonschritte von den übrigen verschieden. — Drei von ihnen haben die Durterz und große Quinte, also auf der ersten Stufe einen Durdreiklang; drei haben die kleine Terz und große Quinte, also auf der ersten Stufe einen Molldreiklang. Hiernach lassen sie sich gewissermaßen in Dur- und Molntonleitern abtheilen. Die Terz haben wir, weil sie allein über Dur und Moll entscheidet, als ein Unterscheidungs- oder als ein charakteristisches Intervall anzusehen. — Nun sind aber die drei Durtonleitern innerlich nicht ganz gleich; ebenso die drei Molntonleitern. Die erste Durtonleiter hat die große, die zweite (die mixolydische) die kleine Septime. Nimmt die jonische Tonleiter die kleine Septime an, so wird sie zur mixolydischen auf c; nimmt die mixolydische die große Septime an, so entsteht die jonische auf g. Wir sehen, jede dieser Durtonleitern muß auf ihre Septime halten, wenn sie sich nicht selbst aufgeben will. Die gr. Septime ist also in der jonischen, die kl. Septime in der mixolydischen ein (weiter) wesentlicher, charakteristischer Ton. Wenn wir in der dritten Durtonleiter, in der lydischen, die große Quarte zur kleinen machen, so erhalten wir eine mit der jonischen vollkommen übereinstimmende Tonleiter. Die lydische Tonart darf also die große Quarte nicht aufgeben, wenn sie sich nicht selbst aufgeben will; genanntes Intervall ist ihr ein (zweites) charakteristisches. — Die drei Molntonleitern (v. A, D, E) haben zunächst die kleine Terz als charakteristischen Ton; die äolische Scala außerdem die kleine Sexte, die dorische die große Sexte,

die phrygische die kleine Secunde. Nimmt man in der dorischen statt der großen Sexte die kleine, in der phrygischen statt der fl. Secunde die große, so verwandeln sich beide in die dionische. —

## 2.) Transposition der Tonleitern der Alten. (Lehrb. p. 351 — 353.)

Wir können obige Tonleitern von jedem Tone aus darstellen; die Töne jeder unserer Durtonleitern gehen von der Prime aus eine ionische, von der Secunde aus eine dorische, von der Terz aus eine phrygische Scala u. s. f. Die Alten versetzten ihre Tonleitern fast nur auf zwei Töne, auf die Unter- und Oberquinte. Diese Versetzung ging sehr einfach vor sich. Durch den Ton b an der Stelle des h wurde Ionisch auf die Unterquinte f, Dorisch auf die Unterquinte g, Phrygisch auf a, Lydisch auf b, Mixolydisch auf c, Aeolisch auf d versetzt. Von jeder durch das b in die Unterquinte versetzten Tonart sagte man, sie stehe im weichen Tongeschlechte, im Genus molle. Die lydische Tonleiter im genus molle haben wir also auf b zu suchen u. s. f. — Der Ton fis an der Stelle des f versetzte das Ionische auf g, das Dorische auf a, das Phrygische auf h, das Lydische auf c, das Mixolydische auf d, das Aeolische auf e. Die so in die Oberquinte oder — was dasselbe ist — in die Unterquarte versetzten Tonarten nannte man Hypotonarten. Hypoionisch ging also von g, Hypodorisch von a, Hypophrygisch von h aus u. s. f.

## 3.) Vorzeichnung der alten Tonarten. (S. Lehrb. p. 353.)

Die unversetzten alten Tonarten haben keine Vorzeichnung; jede in's genus molle versetzte Tonart hat ein Be (b), jede Hypotonart ein Kreuz (fis). Man sieht, daß die Vorzeichnung der versetzten Tonarten sehr mehrdeutig ist. Der Schluß eines Tonstückes gibt dann über dessen wahre Tonart vollkommenen Aufschluß.

## 4.) Die alten Tonarten nach dem Quinten- und Quartenzirkel geordnet. (S. Lehrb. p. 353.)

Die alten Tonarten ordnet man gewöhnlich in Quintenfolge; also so:

**C G D A E (H) F;**

In Quartenfolge kommen sie so aufeinander:

**C F (H) E A D G.**

Diese Reihen bilden, wie man sieht, keinen Zirkel, ja sie haben nicht einmal das Stück des Quinten- und Quartenzirkels, das sie durchlaufen, lückenlos, indem in der ersten Reihe zwischen E. u. F, in der zweiten zwischen F u. E das H ausfällt. —

## **Zweiter Abschnitt.**

### **1.) Die ursprünglichen leitereignen Harmonieen der alten Tonarten. (S. Lehrb. p. 354.)**

Beispiel 81 zeigt uns, daß jede Tonleiter des alten Tonartsystems die leitereignen Dreiklänge der ionischen hat, nur nicht auf denselben Stufen. Die drei Durdreiklänge der ionischen Tonleiter bilden die tonische Harmonie der ionischen, mixolydischen und lydischen Tonart; die drei Mollaccorde der ionischen Scala die tonische Harmonie der äolischen, dorischen und phrygischen Tonart. Ein verminderter Dreiklang kann nicht tonische Harmonie sein; darum entstand auf Grund der Scala von *h* keine Tonart. —

Jede Stufe der Tonleitern der Alten hat natürlich auch einen Septaccord. Wir verfolgen aber die Accordbildung auf diesem Wege nicht weiter.

### **2.) Neue leitereigne Harmonieen der alten Tonarten, herbeigeführt durch Ausnahme chromatischer Töne in ihre Scalen. (S. Lehrb. p. 354—355.)**

Die dorische Tonart hat neben ihrer ursprünglichen kleinen Septime *c* auch die große *e*is angenommen. Dieser Ton gibt ihr einen Durdreikl. und Hauptseptacc. auf der Dominante. — Die phrygische Tonart liebt besonders *gis*; dieser Ton, den sie wie ihr Eigenthum ansieht, gibt ihr einen Durdreiklang auf der 1. Stufe, so daß sie also zwei tonische Harmonieen hat. — Die lydische Tonart verwechselte von je her, wo es irgend thunlich war, und besonders in Gängen von der Octave in die To-



nica hinab, gern ihr *h* mit *b*. Die mixolydische Tonart bedient sich auch des *sis*, ohne grade immer nach Hypojonisch auszuweichen. Die äolische Tonart liebt neben *g* auch *gis*. Beide letztgenannte Tonarten erhalten so eine neue Harmonie, nämlich Dominantaccorde.

### 3.) Erste Harmonieverbindungen in den alten Kirchentonarten, Schlußformeln darin und Harmonisirung ihrer Tonleitern. (S. Lehrb. p. 355 — 358.)

Die Harmonieen der 4. u. 5. Stufe in Dur und Moll geben mit der betreffenden ersten sehr befriedigende und die einfachsten Harmonieverbindungen. Ist das auch so in den Tonarten der Alten? In der jonischen Tonart, die unserm Dur gleich ist, allerdings. Die mixolydische Tonart hat wohl die Subdominantcadenz (I IV I), aber keine Dominantcadenz; sie kann sich aber diese durch Annahme des *sis* verschaffen. Siehe 452<sup>b</sup>. Sie leitet ihre Abschlüsse nicht selten durch die Harmonie ihrer 7. Stufe ein. Siehe 452<sup>c</sup>. Der mixolydische Schluß bei 452<sup>e</sup> führt gar nach F-dur (in's Jonische im Genus molle), und doch fühlt man die G-Harmonie als Schlußharmonie. — Bei *h* u. *i* sieht man die mixolydische Tonleiter harmonisirt. Diese Harmonisirung weicht ganz von der ab, wie wir sie von früher her bei unserer Dur- und Mollscala gewohnt sind. Wir würden i als C-dur (C-jonisch) aufnehmen.

Beisp. 453<sup>a u. b</sup> zeigt uns die einfachsten dorischen Harmonieverbindungen. Unserm Ohre will G-dur in *a* hart scheinen; wir nehmen lieber *g*-moll; in *b* aber A-dur. Den Ton *b* verschmähet nun die dorische Tonart zwar nicht, sie liebt aber auch *h*, und Schlüsse, wie der bei *c*, kommen in ihr allerdings vor. Siehe noch 453<sup>d, e, f</sup>. Bei *g*, *h* u. *i* findet man die dorische Tonleiter harmonisirt. —

Die äolische Tonart hat zwei weiche Cadenzen: I:IV:I, u. I:V:I. Für *v* nimmt sie auch V, wodurch ihr ein kräftiger Dominantabschluß wird. Siehe die Tonleiter harmonisirt bei 454.

Die phrygische Tonart hat auch den weichen Subdominant-schluß I:IV:I, oder I:IV:I. Statt des Dominant-schlusses, der ihr gänzlich abgeht, bedient sie sich sehr gern des Schlusses,

der mit d-moll eingeleitet wird: d-E. Siehe 455<sup>a, b, c</sup>. Beisp. 455<sup>d</sup> zeigt die phrygische Scala harmonisirt. —

Die lydische Tonart hat einen guten Dominantenschluß, aber einen trüben, ungenießbaren Unterdominantenschluß.

### Dritter Abschnitt.

#### Die jonische Tonart. (Lehrb. p. 358—361.)

Die jonischen Melodien sind entweder authentisch oder plagalisch. Die authentischen durchlaufen in der Regel bald ihr Gebiet, das in C-jonisch von den Tönen  $\bar{c}$   $\bar{c}$  begrenzt wird. (Denke an: Ein' feste Burg ic.). Die authentisch-jonischen Melodien: Wie soll ich dich empfangen ic., Jesus meine Zuversicht u. a. überschreiten oben die Grenze, indem sie über die Octave hinausgehen. Die Melodie: Wach auf mein Herz ic. scheint, da sich ihre Töne um den Grundton herum halten, plagalisch zu sein, ist aber dem Ausdrucke nach entschieden authentisch. —

Das Gebiet für plagalisch-jonische Melodien wäre:  $\bar{g}$  —  $\bar{g}$  oder  $\bar{g}$  —  $\bar{g}$ ; ersteres ist für Gemeindegesang zu tief, letzteres zu hoch. Die Alten wählten darum für plagalisch-jonische Melodien die plagalische Tonreihe der hypojonischen Tonart ( $\bar{a}$  bis  $\bar{a}$ ). Denke an: Nun ruhen alle Wälder; Christe du Lamm Gottes; Aus meines Herzens Grunde u. a. Freu' dich sehr o meine Seele ic. scheint zwar den Notennach anfänglich plagalisch zu sein, ist aber offenbar später auch den Notennach authentisch, wie denn ihr Charakter offenbar ein authentischer ist. —

In Bezug auf Modulation ist Folgendes zu merken. Die jonische Tonart modulirt nicht in's Mixolydische, nicht gern in's Hypojonische. In: Ach Gott u. Herr ic. läßt sich in der ersten Strophe die Modulation nach Hypojonisch (G-dur) leicht vermeiden. S. 456<sup>a, b</sup>. In: Ein' feste Burg ic. kann sie in der 1. Str. auch vermieden werden. Da aber in der Folge noch eine Anzahl Schlüsse in der jonischen Tonart gemacht werden müssen, so kann man in jener Strophe unbedenklich nach Hypojonisch gehen. — Sonst ist die jonische Tonart in Bezug auf Modulation nicht weiter beschränkt. Sie kann sich nach Dorisch, Phrygisch, Aeolisch u. s. w. wenden.

Beisp. 457 zeigt den jonischen Choral: Vom Himmel hoch u. harmonisirt. Der Modulationsplan ist folgender. I. Str. jonisch, nur einmal schwankt sie nach Hypojonisch; II. Str. zuerst jonisch, zuletzt phrygisch; III. Str. erst jonisch, sie berührt das Aeolische und schließt hypojonisch; IV. Str. im Ganzen jonisch, nur flüchtig berührt sie das dorische Gebiet. — Bei 458 ist dieser Choral streng jonisch gehalten, durchweg mit Harmonieen der jonischen Tonart begleitet worden. —

### Vierter Abschnitt.

Die mixolydische Tonart. (Siehe Lehrb. p. 361 — 363.)

Die charakteristischen Töne sind *h u. f*. Die Harmonie von *f* läßt sie in der Regel bald hören.

Was die Modulation betrifft, so zieht sie der Hauptseptaccord auf ihrer ersten Stufe, so bald es nur geht, gern und unwillkürlich hinab in's Jonische. Außerdem weicht sie aus nach Jonisch im Genus molle (*F-dur*), nach Hypojonisch (*G-dur*), nach Aeolisch, vorzüglich gern nach Dorisch. Sehr selten weicht sie von Hypojonisch aus noch nach D-jonisch aus.

Wir besetzen nun Beispiele. 459 zeigt die mixolydische Melodie: Gelobet seist du Jesus Christ. Die 1. Str. flucht bald aus dem Mixolydischen in's Jonische hinab; die 2. Str. ist hypojonisch; die 3. Str. ist erst jonisch, sie berührt das Gebiet der hypojonischen Tonart und endet D-jonisch; die 4. Str. beginnt D-jonisch und endet mit einem Halbßluß in Hypojonisch; die 5. Str. ist mixolydisch. —

Beisp. 460 beginnt seine Harmonisirung gar jonisch. So nahe befreundet fühlt sich die mixolydische Tonart mit der jonischen, daß sie sich das willig gefallen läßt. Man könnte übrigens auch 460 mixolydisch anfangen, etwa mit folgenden Tönen: *g c f e u. f. f*. Uebrigens finden wir in 460 die Modulation in's Aeolische (2. Str.), in's Hypojonische (mit Halbßluß; f. 3. Str.), in's Dorische (f. 5. Str.) u. — Siehe auch Beisp. 461. — Durch *b* statt *h* wird, wie wir wissen, die mixolydische Tonart auf *c* dargestellt (*c d e f g a b c*). Beisp. 462 zeigt eine in C-mixolydisch dargestellte Melodie, Siehe

den Schluß; denn der entscheidet in Beispielen, die dem alten Systeme angehören, vorzugeweise über die Tonart. —

Mixolydische Choräle haben einen feierlichen, erhebenden, ernststen Ausdruck. —

### Fünfter Abschnitt.

Die dorische Tonart. (S. Lehrb. p. 364 — 365.)

Ihre charakteristischen Töne sind *f* u. *a*, die II. Terz und gr. Sexte. — Sie nimmt, wie wir wissen, auch *cis*, zuweilen auch *b* an.

Dorische Tonstücke moduliren gern in die Quiettonart, in's Aeolische, ferner nach Mixolydisch, Hypoionisch, Ionisch, F-lydisch u. Ionisch im Genus molle (F-dur). In die phrygische Tonart weichen sie nicht aus. Unsere Tonart verbindet sich also, wie wir sehen, gern mit Durtonarten; daher haben auch alle ihre Erzeugnisse einen kräftigen, gehobenen, zuweilen tief andächtigen Ausdruck. — Siehe nun die dorischen Choräle bei 463<sup>a,b</sup>, ferner bei 464. Der Choral: Ach Gott u. Herr u. war ursprünglich auch dorisch. Siehe ihn bei 465. Später ist er — man weiß nicht wie — ionisch geworden; wodurch er allerdings in Bezug auf Ausdruck Schaden gestitten hat. —

### Sechster Abschnitt.

Die äolische Tonart. (S. Lehrb. p. 365 — 367.)

Die charakteristischen Töne der äolischen Tonart sind *c* u. *f*, die kleine Terz und die kleine Sexte.

In Bezug auf Modulation hält sich diese Tonart einfach. Sie weilt am liebsten auf ihrem eignen Gebiete und klagt sich da aus; nur um sich aufzurichten und zu stärken sucht sie zuweilen das kräftige Ionisch auf. Selten wendet sie sich in's Phrygische. Die dorische Tonart, wie die mixolydische und lydische meidet sie gänzlich. Vorzüglich gern macht sie Halbschlüsse auf ihrer Dominante. Häufig werden äolische Melodien einen ganzen Ton tiefer, auf *g* mit der Bezeichnung *b*, es, dargestellt. Man besetze nun die äolischen Melodien und deren Har-

monisirung bei 261, 262, 466. In dem letzten Beispiele kommt eine Ausweichung nach Phrygisch vor. (Siehe den Schluß der zweiten Strophe.)

## Siebenter Abschnitt.

Die phrygische Tonart. (S. Lehrb. p. 367 — 372.)

Ihr charakteristischer Ton ist neben *g* besonders *f*, die kleine Secunde. — Nur höchst selten nimmt sie die große Septime (*dis*), häufig aber *gis* an. —

Was ihre Modulation betrifft, so ist es ihr zunächst unmöglich, in die Oberquinte auszuweichen; denn hier findet sie keine Tonart. Dafür geht sie nun gern in die Tonart der Unterquinte, in's Aeolische, und in die der zweiten Unterquinte, in's Dorische. Sie geht aber auch nach C-ionisch und nach Hypoionisch. So hat diese Tonart drei Mollgebiete, und zwei Durgebiete, und dadurch wird sie in den Stand gesetzt, eine trübe, düstere, klagende Sprache zu führen, sich aber auch aufzurichten und einen feierlich erhebenden Ton anzustimmen. Man findet in ihr wirklich Gesänge von ziemlich entgegengesetztem Charakter.

Beisp. 467 zeigt den phrygischen Choral: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir. Der erste Ton (*f*) ist in 467<sup>a</sup> mit der E-moll-, in 467<sup>b</sup> mit der E-dur-Harmonie begleitet worden. Beides ist gut phrygisch. Die 2. Str. in 467<sup>a</sup> wendet sich in's Ionische, fällt aber schwermüthig in's Phrygische zurück. Die 3. Str. wendet sich in's Hypoionische; die 5. Str. in's Aeolische u. s. w. Welcher Modulationsplan liegt bei 467<sup>b</sup> zum Grunde. —

Phrygische Choräle findet man öfter auf andere Töne versetzt. So zeigen die Beispiele 263 u. 264 den Choral: O Haupt voll Blut u. in G-phrygisch. Wenn man sich beide Beispiele in E-phrygisch dargestellt denkt, dann wird dem weniger Geübten die Feststellung des Modulationsplanes leichter. 263 beginnt C-äolisch, 264 aber Es-ionisch. Einen phrygischen Choral kann man also, wenn *e* die erste Note ist, auf verschiedene Weise anheben: mit der E- und e-Harmonie, mit a-moll u. C-dur. Dieß Alles läßt die Tonart zu. In 263

wendet sich die 1. Str. nach G-phrygisch, in 264 bleibt sie in dem feierlichen Es-jonisch. Man fühlt bald, daß in 263 die 1. Str. mehr wehmüthig klagt, in 264 aber eine gehobene, ernst-feierliche Stimmung athmet. Die 3. Str. ist in 263 u. 264 C-äolisch; die 4. Str. in 263 ist erst B-jonisch, zuletzt Es-jonisch; die 5. Str. erst C-äolisch, dann B-jonisch; die 6. Str. Es-jonisch, zuletzt G-phrygisch. (Bestimme nun in 264 den Modulationsplan vollends.)

Merkwürdig ist das Beispiel 468. Es wird dieser Choral mit dem Halbschlusse auf A, aber auch phrygisch, wie hinten bei a abgeschlossen. Schließen wir ihn phrygisch ab, so gehört dann der ganze Choral dieser Tonart an. Er beginnt aber in Dorisch, seine 2. Str. ist jonisch, seine 3. Str. äolisch. Wir finden hier alle Tonarten, in welche das Phrygische ausweicht. Uebrigens darf das uns nicht auffallen, daß der Choral nicht in der Tonart beginnt, in welcher er endet. So etwas kommt im alten Systeme öfter vor. Mixolydisch beginnt da zuweilen jonisch; Phrygisch äolisch u. jonisch u. s. w. — Beisp. 469 zeigt eine phrygische Melodie. Es wird diese ganz unkenntlich und gewissermaßen schrecklich entstellt, wenn man sie, was ihre Töne zulassen, in G-dur spielt. (Man spiele auch einmal die phrygische Melodie: Es wolle uns Gott genädig sein — so weit es geht, in G-dur.) Wie ganz anders klingt die bei 469 gegebene Melodie, wenn sie phrygisch behandelt wird. (Man spiele sie nach dem zweiten Basse.)

### Achter Abschnitt.

Die lydische Tonart. (S. Lehrb. p. 372—373.)

Die lydische Tonart hat sich unter den Tonarten des alten Systems am wenigsten fruchtbar gezeigt. Wenn wir sie genauer betrachten, so wird uns der Grund hievon bald klar. In ihrer Tonleiter ist neben a, der Durterz, h, die übermäßige Quarte, wesentlicher Ton. Vertauscht sie h mit b, so wird sie ganz jonisch. Das h muß sie also festhalten, wenn sie sich nicht selbst aufgeben will. Nun bringt aber gerade h eine Verstimmung in's Ganze. Dieses h macht ihre Leiter holpricht und gibt der Tonart einen sehr trüben Unterdominantaccord. —

Auch für die Modulation will sich der lydische Tonart kein Feld erschließen. Auf ihrer Oberquinte hat sie das ihr fast gleiche C-jonisch; auf ihrer Unterquinte findet sie keine Tonart; an G-mixolydisch, das selbst gewissermaßen nicht recht fest steht, in das eben darum das Jonische nicht ausweichen kann, findet das eigensinnige und herb-kraftige Lydische auch keinen Anhalt. Soll es nun, in sich selbst schon verstümmt, in trübe (in Moll-) Tonarten gehen? Hier findet es sicher nicht, was es wenigstens zunächst sucht. — Kurz, die lydische Tonart ist eine arme Tonart. Sie hat auch wenig Erzeugnisse aufzuweisen und war schon zu Luthers Zeiten fast außer allem Gebrauch. —

### Schlussbetrachtung.

Das alte Tonartsystem hat sich in gewissen musikalischen Erzeugnissen sehr bewährt und fruchtbar erwiesen, namentlich in der Choral- und choralmäßigen Kirchen-Musik. Viele der schönsten Kirchenmelodien sind auf diesem Boden entsprungen. Es trägt in sich selbst eine merkwürdige Mannigfaltigkeit. Hier finden wir dreierlei Dur, dreierlei Moll. Die Tonleitern enthalten ursprünglich nur die Töne, die die jonische Scala aufweist; daher verrathen sie bald ihre nahen verwandtschaftlichen Beziehungen, und es kann uns die zweite Eigenthümlichkeit des alten Systems nun nicht besonders auffallen: wir meinen die, daß seinen meisten Tonarten ein großer Modulationskreis zu Gebote steht. Auch das ist eine Eigenheit des alten System's, daß Anfang und Ende seiner Erzeugnisse in Bezug auf Tonart nicht immer übereinstimmen. Das merkwürdigste Beispiel hiezu liefert 468, das, der phrygischen Tonart angehörig, sogar dortisch anfängt. — Bei weiterer Entwicklung des Musikwesens mußte aus dem alten Systeme nothwendig das neue hervorgehen. Wir wissen, wie wichtig in einer Tonart die beiden Dominantaccorde sind. In ausgebildeterer Musik konnte die mixolydische Tonart ohne fis, die lydische ohne h, d. h. erstere ohne den Ober-, letztere ohne den Unterdominantaccord nicht bestehen. Mit Annahme dieser Töne haben sich aber beide Tonarten aufgegeben und sind jonische oder Durtonarten worden. Die Molltonarten lieben den harten Ober- und den weichen Unterdominantaccord. Das Verlangen, diese wichtigen Accorde zu besitzen, hat

für A-Neollisch gis nothwendig gemacht. D-dorisch nahm b u. eis, E-phrygisch as u. dis an, und beide bildeten sich so zu Molltonleitern unserer Art um. Das alte System lebt nun zwar noch in der Kirche, und da namentlich in der Choralmusik fort; doch hat sich unser zweigeschlechtiges Tonartsystem auch an heiliger Stätte vollen Eingang zu verschaffen gewußt. Nur auf Grund dieses Systemes konnte die Musik in ihrer Entwicklung jene Riesenhöhe erreichen, auf der wir sie jetzt sehen. Eine Beethoven'sche Symphonie in phrygischer oder streng mixolydischer Tonart ist undenkbar. —

## Zweiter Anhang.

**Kurzer Unterricht über die wichtigsten musikalischen Instrumente und Einiges aus der Instrumentationslehre.**

### Erster Abschnitt.

Das Wichtigste aus der Instrumentenlehre.

#### Einleitung.

Klänge können nur mittelst eines Körpers hervorgebracht werden. Die Töne der Musik werden entweder von der Menschenstimme, oder durch künstliche Instrumente von der Geschicklichkeit des Menschen hervorgerufen. Der Mensch kann mit den Tönen seiner Stimme Worte verbinden; das musikalische Instrument gibt nur reine Töne. Musik, von Menschenstimmen hervorgebracht, heißt Vocal-, durch künstliche Instrumente erzeugt, Instrumentalmusik. Die künstlichen Instrumente, deren Zahl sehr groß, deren Einrichtung und Beschaffenheit sehr verschieden und mannigfaltig ist, werden gewöhnlich eingetheilt in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente.



## A.) Saiteninstrumente.

Zu den Saiteninstrumenten gehören:

das Clavier und Pianoforte, die Harfe, die Guitarre, die Violine, Bratsche, das Violoncell, der Contrabaß.

Das Clavier und das Pianoforte heißen auch Tasteninstrumente. —

Die Harfe, Arpa (plural. Arpe), hat freischwebende Saiten, die mit den Fingern beider Hände gerissen oder geschneit werden. Ursprünglich hat sie nur Untertastentöne, vom großen C (Contra-A) bis dreigestrichen f. Durch Haken oder besondere Züge, die mit den Füßen regiert werden, gewinnt sie die sogenannten halben Töne. Eine Harfe mit derartigen Zügen heißt Pedalharfe. Uebrigens ist die Harfe ein uraltes Instrument. Schon das alte Testament gedenkt ihrer.

Die Guitarre hat folgende Saiten E, A, d, g, h, e, die, wie man sieht, in kleinen Quartan gestimmt sind, h ausgenommen, das mit g in dem Verhältniß einer großen Terz steht. Die Noten werden im Violinschlüssel geschrieben und zwar eine Octave höher als sie auf dem Instrumente klingen.

Die Violine, Bratsche, das Violoncell und der Contrabaß heißen auch Bogen- oder Streichinstrumente. Ueber jedes dieser Instrumente hier das Wichtigste.

Die Violine, Geige, Violino (pl. Violini), hat 4 Saiten. Diese heißen und stimmen: g  $\bar{a}$   $\bar{a}$   $\bar{e}$ . In der Höhe geht sie über dreigestrichen g, und erzeugt noch viele pfeifenartige Töne, die man Flageolettöne nennt. In vielen Conzerten setzen die Componisten eine erste und zweite Violine, Violino primo, Violino secundo.

Die Bratsche, Viola (pl. Viole), hat vier Saiten. Sie heißen und stimmen: c g  $\bar{a}$   $\bar{a}$ . Die Noten werden im Alt-schlüssel geschrieben.

Das Violoncell, die kleine Bassgeige, Violoncello (pl. Violoncelli), hat auch vier Saiten. Sie heißen und stimmen: C, G, d, a. Für gewöhnlich spielt es bis zum einge-

strichenen a. Virtuosen bedienen sich noch mehrerer, insbesondere auch sogenannter Flageoletttöne. Die Noten werden im F- oder Bassschlüssel, für hohe Töne auch im Tenor- oder Violinschlüssel geschrieben.

Der Contrabaß, die große Baßgeige, **Contrabasso** (pl. **Contrabassi**), hat gewöhnlich vier Saiten. - Sie heißen und stimmen: **E A D G**. Die Noten werden im F- oder Bassschlüssel geschrieben und zwar eine Octave höher, als die Töne lauten. Die tiefste Saite gibt Contra-E; die Note dafür ist Groß-E u. s. f. Der tiefste Ton des Cello's (C) entspricht auf der Orgel dem Tone, den ein achtfüßiges Register auf der Taste Groß-C gibt. Ziehen wir ein sechzehnfüßiges Register ins Manual, so gibt die Taste Groß-C das Contra-Ce, die Taste Groß-E das Contra-E u. s. f. Wir sehen nun, warum man das Violoncell ein achtfüßiges, den Contrabaß ein sechzehnfüßiges Instrument nennt. Man kann auch sagen, das Cello hat Achtfußton, der Contrabaß Sechzehnfußton.

## B.) Blasinstrumente.

Zu den Blasinstrumenten gehören die Flöten, Clarinetten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, also alle Instrumente, auf denen der Ton dadurch hervorgebracht wird, daß der Bläser durch eingeblasene Luft die Luft im Körper des Tonwerkzeuges erklingen macht. Dem Stoffe nach theilt man sie ein in Holz- und in Blech- oder Messingblasinstrumente.

### a.) Die Holzblasinstrumente.

#### 1.) Die Flöte. (S. Lehrb. p. 382.)

Die Flöte, **Flauto** (pl. **Flauti**), ein Instrument von lieblichem, zartem, sehr angenehmem Tone, geht von eingestrichen a bis über dreigestrichen a. Im Orchester geht sie meist eine Octave höher, als etwa die Clarinetten oder Oboen. Ihre Noten werden im Violinschlüssel geschrieben. Ton und Note stimmen hier vollkommen überein. —

Eine kleinere Flötengattung ist die Flauto piccolo oder Octavflöte, auch Querpfeife genannt. Sie steht in der Stimmung eine Octave höher, als die gewöhnliche Flöte. Ihre Noten werden eine Octave tiefer geschrieben, als sie lauten, so daß die Noten  $\bar{c}$   $\bar{d}$   $\bar{e}$  als  $\bar{c}$   $\bar{d}$   $\bar{e}$  erklingen. — Das Piccolo ist ein Instrument mit Vierfußton.

## 2.) Die Oboe.

Die Oboe, Oboe (pl. Oboi), ist ein der Clarinette sehr ähnliches Instrument. Ihr Tonumfang geht von eingestrichen  $e$  durch alle halben Töne bis über dreigestrichen  $f$ . Der Ton ist hell, hervorstechend, der Menschenstimme nicht unähnlich. Die Noten werden im Violinschlüssel geschrieben.

## 3.) Die Clarinette.

Die Clarinette, Carinetto (pl. Clarinetti), hat einen kräftigen, kernigen Ton. Sie kann viel Kraft und Stärke entwickeln, aber auch bis zum Verlöschen piano spielen. — Man hat Clarinetten für verschiedene Tonarten, und nach diesen heißen sie: C-, D-, Es-, F-, G-, A-, B-Clarinetten. C-dur bringt man am besten und reinsten hervor auf der C-, Es-dur auf der Es-Clarinette u. s. f. Von diesen Clarinetten sind indeß nur die C-, B- u. A-Clarinette allgemein verbreitet. Die C-Clarinette hat die Töne vom kleinen  $e$  bis zum dreigestrichenen  $g$ . Sie bläst gut in den Tonarten C-, G- D-dur. — Die B-Clarinette hat den Tonumfang vom kleinen  $d$  bis dreigestrichen  $f$ . Sie steht in der Stimmung einen ganzen Ton tiefer als die C-Clarinette. Ihre Noten werden darum immer eine gr. Secunde höher geschrieben, so daß eine Stimme in der Es-Tonart für die B-Clarinette in F-dur notirt wird. Die Tonarten für die B-Clarinette sind B-, F-, Es-, As- u. Des-dur,  $g$ -,  $c$ -,  $f$ - u.  $b$ -moll. — Die A-Clarinette, dem Umfange nach den vorigen gleich (sie geht vom kleinen  $e$  bis dreigestrichen  $e$ ), steht in der Stimmung eine kleine Terz tiefer als die C-Clarinette. Eine Stimme für A-Clarinette wird, wenn die Tonart A-dur ist, in C-dur notirt. Die Tonarten der A-Clarinette sind A-dur,  $a$ -moll, E-dur,  $e$ -moll, H-dur,  $h$ -moll u. a. —

#### 4.) Der Fagott. (S. Lehrb. p. 384 ff.)

Der oder das Fagott, Fagotto (pl. Fagotti), geht vom Contra-**B** durch alle halben Töne bis über eingestrichen **g**. Sein Ton ist weich, etwas näselnd, dem Violoncell ähnlich. Die Noten einer Fagottstimme werden im Bassschlüssel, die hohen auch im Tenorschlüssel geschrieben. —

Man hat auch einen Contrafagott. Dieses Instrument geht von Contra **E** (**D**) bis zum kleinen **a**. Die Noten schreibt man aber eine Octave höher, als sie auf dem Contrafagott klingen. —

#### b). Die Blech- oder Messingblasinstrumente.

##### 1.) Das Horn. (S. Lehrb. p. 385 — 387.)

Das Horn, Waldhorn, Corno (pl. Corni), hat einen weichen, der Menschenstimme und dem Fagott ähnlichen Ton. Es besitzt eine Anzahl Töne, die der Bläser nur durch die Kraft der eingeblasenen Luft hervorbringt; andere, bei deren Hervorbringung er überdies die rechte Hand mehr oder weniger in den Schalltrichter einstecken muß. Die Töne der erstern Art heißen Naturtöne, die der lehtern Art gestopfte. Denken wir uns ein Horn, dessen unterster Ton das große **C** ist, so sind seine Naturtöne die des Beisp. 471<sup>a</sup>. Neben  $\bar{g}$  können  $\bar{fis}$ , u.  $\bar{a}$ , neben  $\bar{c}$   $\bar{h}$ , neben  $\bar{a}$   $\bar{cis}$ , auch  $\bar{dis}$  oder  $\bar{es}$  durch Stopfen erzeugt werden. Die gestopften Töne, die übrigens den Naturtönen gegenüber ziemlich dumpf klingen und darum mit diesen auffallend abstechen, werden in der Regel so eingeführt, daß sie sich an Naturtöne anlehnen. Siehe 471<sup>b-c</sup>.

Ein Horn, dessen Grundton **C** ist, heißt C-Horn. Das C-Horn gehört zunächst der C-dur-Tonart an, und hier läßt es sich gern in Sätzen hören, wie die bei 472<sup>a, b, c, d</sup> befindlichen sind. Da das C-Horn auch Töne der Seitentonarten G- und F-dur, wie der verwandten Molltonart von **a** hat, so kann es auch in diesen Tonarten wirksam sein. Siehe 473<sup>a-d</sup> und 473<sup>e</sup>. In 473<sup>a</sup> kommt freilich der gestopfte Ton  $\bar{fis}$ , in 473<sup>b</sup> der gestopfte Ton  $\bar{h}$  vor. Wollte man in **b** das  $\bar{h}$  vermeiden, so könnte man, im Fall die Hörner nur als Füllinstrumente dienen, auch die Septime  $\bar{c}$  in den Naturton  $\bar{g}$  hinabgehen

lassen. Die 2. Hornstimme in *a* nimmt sich, der vielen gestopften Töne wegen, dumpf aus. Von den gestopften Tönen des Horns ist besonders *a* kein guter Ton.

Durch Bogen, Krummbogen kann das Horn die Stimmung verschiedener Tonarten annehmen. Der Bogen, der es in die Stimmung der D-Tonart bringt, heißt D-Bogen, das Horn mit D-Bogen D-Horn. So gibt es Es-, E-, F-, G-, A- u. B-Bogen, also auch Es-, E-, F-, G-, A- u. B-Hörner. Das D-Horn steht eine große Secunde, das Es-Horn eine kleine, das E-Horn eine gr. Terz, das F-Horn eine kl. Quarte, das G-Horn eine gr. Quinte, das A-Horn eine kl. Sexte höher als das C-Horn. Das B-Horn kommt doppelt vor, als tiefes und hohes, als Bass- und Althorn. Das Basshorn steht eine gr. Secunde tiefer, das Althorn eine kl. Septime höher als das C-Horn. Die Vorzeichnung Corno in B-alto zeigt an, daß das Althorn, so Corno in B-basso, daß das Basshorn genommen werden soll. Nach der einfachen Vorchrift: Corno in B ist immer das Basshorn gemeint.

Die Noten für all' diese verschiedenen Hörner werden in Durtonarten stets in C-dur, in Molltonarten in a-moll geschrieben, und zwar als Violinnoten oder nach dem Violinschlüssel. Nur bei den tiefsten Ceen bedient man sich des Bassschlüssels. Siehe 472<sup>d</sup>. In der Regel gehen immer zwei Hörner zusammen, deren Noten aber auf ein System geschrieben werden. Wenn ein System zwei Hornstimmen trägt, so setzt man herkömmlicher Weise auch den Schlüssel zwei Mal. Siehe 472<sup>a</sup>. —

Wenn wir Beisp. 471<sup>a</sup> auf dem C-Horne blasen, so stimmen zwar Töne und Noten dem Namen nach überein; aber die Töne klingen eine Octave tiefer, als die Noten erwarten lassen. Der Hornist bläst, wenn er die Note Groß-Ce vor sich hat, den Ton Contra-Ce, bei der Note Klein-c den Ton Groß-Ce u. s. f. Wenn wir die Hornöne *c e g c* mit den Noten bezeichnen, die wir im untern Systeme bei 475<sup>a</sup> finden; so stimmte dann jeder Ton und sein Zeichen vollkommen überein. Das D-Horn gibt die Accordtöne *c e g c* eine gr. Secunde höher. Wenn auch hier die Töne mit den Noten vollkommen übereinstimmen sollten, so müßten wir erstere so notiren, wie in 475<sup>b</sup> im untern Systeme. Nun bezeichnet man sie aber wie in 475<sup>b</sup> im obern Systeme, also mit den Noten *c̄ ē ḡ c̄*. Wenn

man sich diese Noten als Tenornoten mit der Vorzeichnung der D-Tonart vorstellt, so bezeichnen sie die in Rede stehenden Töne auf ganz entsprechende Weise. Will man sich die fraglichen Noten nicht als Tenornoten denken, so versetze man sie, wenn man die wahre Höhe der bezeichneten Töne finden will, erst eine große Secunde nach oben, dann in die Unteroctave, oder aber man denke sie sich gleich eine kleine Septime tiefer. Die Noten  $\bar{c}$   $\bar{e}$   $\bar{g}$   $\bar{c}$  bezeichnen, wenn man sie auf dem Es-Horne bläst, die Töne es g b es. Siehe 475°. Wenn man sich hier die Violinnoten im obern Systeme erst als Bassnoten mit der Vorzeichnung der Es-Tonart denkt und sie dann in die Oberoctave versetzt, so findet man ihren wahren Klang. Man kann sich aber auch obige Violinnoten erst eine kleine Terz höher denken und sie dann in die Unteroctave, oder aber sie gleich in die gr. Untersepte versetzen. So klingen die Töne, welche die Noten bei 475<sup>d, e, f</sup> an sich anzeigen, auf dem F-Horne eine große Quinte (s. 475<sup>d</sup>), auf dem G-Horne eine kleine Quarte (s. 475<sup>e</sup>), auf dem A-Horne eine kleine Terz tiefer (s. 475<sup>f</sup>). Das hohe B-Horn gibt die den Noten nach bezeichneten Töne des obern System's eine gr. Secunde, das tiefe B-Horn aber eine große None tiefer. Siehe 475<sup>g, h</sup>.

## 2.) Die Trompete. (S. Lehrb. p. 387. — 389.)

Die Trompete, Clarino oder Tromba (pl. Clarini, Trombo), hat dieselben Naturtöne, wie das Horn. Siehe Beisp. 476. Die drei letzten Töne kommen im Orchester nicht leicht vor. Der Ton zwischen  $\bar{e}$  u.  $\bar{g}$  ist auch kein guter. — Die Trompete erzeugt auch gestopfte Töne; doch sind auch hier die Naturtöne beliebter.

Durch Bögen versetzt man eine Trompete in verschiedene Stimmungen. Da gibt es denn B-, C-, D-, Es-, E-, F-, G-, As- u. A-Trompeten; doch bringen letztere die Töne von 476 nur bis  $\bar{e}$ .

Die Trompeten stehen in der Stimmung eine Octave höher, als die Hörner; sie sind im Tone achtsüßig. Die Noten werden für jede Trompete in C und mit Violinschlüssel geschrieben. In C-dur stimmen Noten und Trompetentöne vollkommen (auch in Bezug auf Höhe) überein. Beisp. 472° klingt.

also auf den Trompeten der Höhe der Töne nach grade so, wie auf der Violine oder dem Pianoforte. Da man die Trompetenstimmen für jede Durtonart in C-dur schreibt, so muß man sich die Noten für Trompeten in B, wenn man den wahren Klang erfahren will, eine gr. Secunde tiefer, die Noten für D-Trompete eine gr. Secunde höher, die Noten für Es-Trompete eine kleine Terz höher denken u. s. f. Der Bläser hat das natürlich nicht nöthig. Die Tonseker zeigen durch: Clarini in C; Clarini in B oder Es u. s. f. an, welche Stimmung die Trompeten für das betreffende Tonstück haben sollen.

In neuerer Zeit ist die Trompete durch angebrachte Ventile sehr vervollkommenet worden. Auf einer Ventiltrompete kann man in dem Tonbereich der Trompete alle Töne hervorbringen. Doch blieb es noch nöthig, auch für Ventiltrompeten Bögen, durch die sie in verschiedene Stimmungen versetzt werden können, beizubehalten. Man hat daher (C-), D-, Es-, E- u. F-Ventiltrompeten. Die C-Ventiltrompete ist nicht gut brauchbar. Von den andern Ventiltrompeten bläst jede am reinsten in der Tonart ihrer Stimmung und in der Unter- und Oberdominanttonart; die D-Ventiltrompete also in D-, G- u. A-dur; die Es-Ventiltrompete in Es-, As- u. B-dur u. s. f.

Die C-Ventiltrompete würde die Noten  $\bar{c} \bar{d} \bar{e}$  ganz übereinstimmend mit den Tönen  $\bar{c} \bar{d} \bar{e}$  geben. Die D-Ventiltrompete bläst aber jene Noten, grade wie die gewöhnliche Trompete mit D-Bogen, als  $\bar{d} \bar{e} \bar{fis}$ , die Es-Ventiltrompete, sowie die gewöhnliche Trompete mit Es-Bogen, als  $\bar{es} \bar{f} \bar{g}$ , die E-Ventiltrompete als  $\bar{e} \bar{fis} \bar{gis}$ , die F-Ventiltrompete als  $\bar{f} \bar{g} \bar{a}$ . Daraus folgt, daß man, wenn die D-Ventiltrompete in G-dur blasen soll, die Noten in F-dur, wenn sie in A-dur blasen soll, die Noten in G-dur schreiben muß. So sind die Noten der Es-Ventiltrompete, wenn die Tonart Es ist, in C-dur, wenn sie As ist, in Fdur, wenn sie B ist, in G-dur zu schreiben. Die E-Ventiltrompete hat die Tonarten E, A u. H; die Noten werden aber für E-dur in C-, für A-dur in F-, für H-dur in G-dur geschrieben. Die F-Ventiltrompete hat die Tonarten F-, B- u. C; die Noten werden für F-dur in C-, für B-dur in F-, für C-dur in G-dur geschrieben. —

### 3.) Die Posaune. (S. Lehrb. p. 389.)

Die Posaune, Trombone (pl. Tromboni), ist der Trompete sehr ähnlich. Mittelfst ihrer Züge kann sie verschiedene Längen annehmen. Man hat dreierlei Posaunen, nämlich Bass-, Tenor- und Altposaunen. Die Bassposaune, Trombone basso oder III, geht vom großen C bis eingestrichen e durch alle halben Töne; die Tenorposaune, Trombone tenore oder II, vom großen B oder kleinen c bis eingestrichen g durch alle halben Töne; die Altposaune, Trombone alto oder I, vom kleinen f (e) durch alle halben Töne bis zu zweigestrichen es und auch weiter. Früher hatte man auch noch Discantposaunen. Deren Umfang ging von ein- bis dreigestrichen c. — Die Noten für Bassposaune schreibt man im Bass-, für Tenorposaune im Tenor-, für Altposaune im Altschlüssel.

Die Posaunen stehen in der Stimmung einen halben Ton höher als andere Instrumente. Durch Bögen kann man sie indes leicht einen halben Ton herabstimmen, also ihre Stimmung der anderer Instrumente gleich machen. Wenn man einen Choral für Posaunen in G-dur schreibt, so blasen ihn die Posaunen ohne Krummbogen in As-, mit Krummbogen aber in G-dur. Die Componisten bemerken nun auch, ob die vorgeschriebenen Posaunen mit oder ohne Krummbogen genommen werden sollen. Nach der schlichten Anzeige: Tromboni sind Posaunen ohne Bogen gemeint. —

### C.) Schlaginstrumente. (S. p. Lehrb. 390.)

Zu den Schlaginstrumenten werden gerechnet die Pauke, die große und kleine Trommel, das Becken, der Triangel. Für uns ist vorzugsweise die Pauke von Interesse.

#### Die Pauke.

Die Pauke, Timpano (pl. Timpani, abgef. Tim.), besteht aus einem runden Kessel von Messing oder Kupfer, dessen Oeffnung mit Pergament überzogen ist. Man gebraucht stets zwei Pauken, eine große und eine kleine. Für die B-Tonart stimmt man die große oder tiefe Pauke in den Ton F, die



kleine oder hohe in den Ton B; für C-dur stimmt man die tiefe Pauke in G, die hohe in c; für D-dur die tiefe in A, die hohe in d; für Es-dur die tiefe in B, die hohe in es; für E-dur die tiefe in H, die hohe in e. In genannten Tonarten gibt die kleine Pauke die Tonica, die große die Dominante, aber als Unterquarte der Tonica. In den Tonarten F, G u. A stimmt man umgekehrt die tiefe Pauke in den Grundton, die hohe aber in dessen Oberquinte; also für F-dur in die Töne F u. c, für G-dur in die Töne G u. d, für A-dur in die Töne A u. e. Wollte man für die F-Tonart die kleine in den Ton f stimmen, so würde das Fell zu sehr angespannt werden müssen.

Die Paukenstimmen werden im Bassschlüssel notirt und zwar für B-, C-, D-, Es- u. E-dur mit den Noten G u. c. Siehe 477. Die Ueberschriften: *Timpani in A d*, *Timpani in B es u. f. w.* zeigen dann die Tonart an, in welche die Pauken zu stimmen, und, will man die gemeinte Tonhöhe der Noten erfahren, in welche Töne diese zu versetzen sind. In neuerer Zeit schreibt man auch die Paukentöne in der Tonart des Tonstückes. In solchem Falle ist die Vorzeichnung der Tonart unnöthig. —

## Zweiter Abschnitt.

### Die Instrumente in ihrer Anwendung.

a.) Allgemeines über Verbindung musikalischer Instrumente zu musikalischen Productionen und über Partitureinrichtung.

(Siehe Lehrb. p. 391—394.)

Mehrere von den im vorigen Abschnitt abgehandelten Instrumenten können für sich allein auftreten; häufiger jedoch läßt man sie in einer kleineren oder größeren Anzahl zusammen wirken. Am einfachsten verbinden sich zunächst Instrumente gleicher Art, also Streichinstrumente mit Streich-, Blasinstrumente mit Blasinstrumenten. Die Violine, das wichtigste unter den Streichinstrumenten, kann allein auftreten, und große Geigenvirtuosen (Paganini, Die Bull u. a.) führen auf ihr sogar ein gewaltiges mehrstimmiges Spiel aus. Oft verbinden sich zwei Violin-

nen, oder eine Violine und das Cello zu Duo's oder Duetten; Violine, Violine und Violoncell zu Trio's oder Terzetten; zwei Violinen, Viola u. Violoncell zu Quatuor's oder Quartetten. — Im Orchester nennt man die Violinen, die Viola, das Violoncell mit dem Contrabaß das Streich- oder Bogenquartett. Hier findet man jedes Instrument, oder doch wenigstens die Violinen und Bratsche mehrfach besetzt, während in einem selbständigen Quartett jede Stimme nur einfach besetzt wird.

Die Clarinetten und Fagotte können den vierstimmigen Satz auch gut ausführen; sie bilden gewissermaßen wieder ein Quartett. Wir machen hier noch folgende Zusammenstellungen namhaft:

- 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner;
- 3 Posaunen mit 1 Ventiltrompete;
- 3 Posaunen, 1 Ventiltrompete, 2 Hörner, Pauken;
- 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1, 2 oder 3 Posaunen u. 1 oder 2 Ventiltrompeten u.

Wenn viele der Streich- und Blasinstrumente u. zusammenwirken und jedes oder doch die meisten mehrfach besetzt sind, so nennt man ihre Vereinigung Orchester, bei sehr starker Besetzung „großes Orchester“. Ausführungen von vereinigten Blasinstrumenten nennt man Harmoniemusik.

Ein Quartett, eine Ouvertüre u. können in einzelnen Stimmen oder in Partitur da sein. Die Partitur ist ein Buch, in dem die Stimmen aller Instrumente untereinander stehen und so vereint fortlaufen. Manches System der Partitur trägt zwei Stimmen; in solchem Falle wird gewöhnlich der Schlüssel doppelt gesetzt. — Ein wichtiger Gegenstand ist die Anordnung der Stimmen in der Partitur. Im Allgemeinen wird man diese hier so auführen, daß sie dem Leser einen leichten Ueberblick gewähren. Die Stimmen eines vierstimmigen Gesanges für gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor u. Baß) schreibt man in der Partitur so untereinander, wie sie der Höhe nach von oben herein auf einander folgen. Die Stimmen eines Terzetts und Quartetts für Streichinstrumente werden in der Partitur ebenso der Höhe nach untereinander gestellt. Wenn 3 Posaunen zusammenwirken, so stellt man in der Partitur die Altposaune zu oberst, die Bassposaune zu unterst. Wir führen aber nun zwei umfassendere Partituranordnungen auf, wie sie sich in

den Werken zweier großen Tonsezer finden, unten noch einige Bemerkungen beifügend.

In einer Missa von Fr. Schneider, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabaß, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Trompeten und Pauken finden wir im Gloria die Stimmen so geordnet, wie sie unter A aufgeführt sind; in einer Messe von C. G. Reißiger, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell und Contrabaß sind, ebenfalls im Gloria, die Stimmen der Partitur so geordnet, wie sie unter B aufgeführt sind.

#### A. (C-dur.)

Violino 1<sup>mo</sup>.  
Violino 2<sup>do</sup>  
Viola  
Flauto  
Oboi (ein System)  
Clarinetti in C (ein System)  
Fagotti (ein System)  
Corni in C (ein System)  
Clarini in C (ein System)  
Timpani in C. G.  
Tromboni (I u. II auf einem Systeme)  
Soprano. }  
Alto. } Singstimmen.  
Tenore. }  
Basso. }  
Violoncello }  
e Basso } ein System.

#### B.. (Es-dur.)

Timpani in Es, B.  
Trombe in Es (ein System)  
Corni in Es (ein System)  
Flauti (ein System)  
Oboi (ein System)  
Clarinetti in B (ein System)  
Fagotti (ein System)  
Violino 1<sup>mo</sup>  
Violino 2<sup>do</sup>  
Viola  
Soprani. }  
Alti. } Singstimmen.  
Tenori. }  
Bassi. }  
Violoncelli  
Bassi.

In beiden Partiturordnungen finden wir, wie das immer der Fall ist, den Contrabaß mit dem Cello zu unterst. Eine sogenannte Generalbassstimme würde noch unter der Contrabaßstimme stehen. Ueber den Bässen kommen die vier Singstimmen, deren Bassstimme sich gleichfalls zu den andern Bässen gesellt. Unter B kommen nun die übrigen Instrumente des Streichquartetts (Violinen und Bratsche); über den Violinen stehen die

Fagotte, Clarinetten, Oboen und Flöten, die für sich wieder ein Chor ausmachen. Ganz zu oberst stehen die Füllinstrumente, Hörner, Trompeten und Pauken. Unter A folgen auf die Singstimmen die 3 Posaunen, darüber Pauken, Trompeten und Hörner. Hier stehen die Füllinstrumente in der Mitte der Partiturseiten. Ueber den Hörnern kommen die Fagott's, Clarinetten, Oboen und Flöten. Diese letztern Instrumente sind hier ebenso geordnet und zusammengestellt, wie unter B. Viola und Violinen stehen unter A zu oberst. Unter B stehen die Trompeten über den Hörnern, unter B unter den Hörnern. Die erstere Anordnung ist die gewöhnliche. —

b.) Anleitung, Choräle für verschiedene Instrumente zu setzen. (S. Lehrb. p. 394—399.)

Choral: Gott des Himmels und der Erden.  
Beisp. 478.

Wollen wir den Choral: Gott des Himmels u. für Blasinstrumente setzen, so haben wir vor allen Dingen solche auszuwählen, die den Satz gut vierstimmig ausführen können. Clarinetten und Fagotte vermögen dies. Hierauf haben wir die Tonart zu bestimmen; denn von der Wahl der Tonart hängt es ab, ob wir C-, oder B- oder A-Clarinetten nehmen. Wir entscheiden uns zunächst für G-dur. Für diese Tonart müssen wir C-Clarinetten wählen. Wir setzen nun für 2 Clarinetten in C und für 2 Fagotte den genannten Choral in G-dur aus, im Satze grade so, wie wir für Orgel oder für einen gemischten Singchor schreiben. Wollen wir uns die Arbeit erleichtern, so schlagen wir obigen Choral in einem gut gefestigten Choralbuche auf und theilen aus selbigem die beiden Oberstimmen den Clarinetten, die beiden Unterstimmen den Fagott's zu. Siehe 478 das 1. u. 4. System. — Es lassen sich nun zu den Clarinetten und Fagotten leicht noch Hörner setzen. Für die Tonart G-dur können C- oder G-Hörner genommen werden. Siehe 478 das 2. u. 3. System (von oben herein gezählt). In der Stimme für C-Hörner finden sich häufig gestopfte Töne; in der Stimme für G-Hörner finden sich nur Naturtöne. Wo die G-Hörner nicht gut mit Naturtönen ankommen können, läßt

man sie ohne Weiteres schweigen. Will man den wahren Klang der Noten der Stimmen für C-Hörner wissen, so denkt man sie sich eine Octave tiefer; die Noten der Stimmen für G-Hörner aber eine kl. Quarte tiefer. Daß man sich die Hornstimmen in der wahren Tonhöhe genau vorstelle, ist besonders darum wichtig, weil man so ihren Lauf mit dem der andern Stimmen leicht verfolgen kann. Octaven- und Unisonogänge sind hier unbedenklich; Quinten werden aber immer vermieden. Wenn wir wollen, so können wir leicht noch Pauken hinzufügen. Siehe 478 das unterste System.

Wollen wir denselben Choral in B-dur zu Gehör bringen, so müssen wir B-Clarinetten wählen, für diese aber die Noten in C-dur schreiben. Siehe 479 das obere System. Man denkt sich diese Noten eine gr. Secunde tiefer und mit der Vorzeichnung b, es; oder aber man thut als wären es Tenornoten, die man sich dann freilich wieder eine Octave höher vorstellen muß. Natürlich muß man, wenn man diese Noten als Tenornoten liest, auch die Vorzeichnung der B-Tonart festhalten. — Wollen wir Hörner hinzufügen, so können wir Es- und B-Hörner wählen. Ist in den Clarinetten und Fagott's die Harmonie dieselbe geblieben; so kann man die Hornstimme unter A in 478 Note für Note ausschreiben, nur mit der Vorzeichnung: Corni in Es. Die Noten:

$\bar{a} \ \bar{a} \ \bar{a}$  u. f. f. klingen auf dem  $\bar{F} \ \bar{F} \ \bar{F}$  u. f. f.  
 $\bar{g} \ \bar{f} \ \bar{g}$  u. f. f. Es-Hörner:  $b \ a \ b$  u. f. f.

Die zweite Hornstimme in 479 (s. B.) ist für B-Hörner gesetzt. Man findet hier nur Naturtöne. Will man die wahre Höhe der Töne wissen, welche B-Hörner nach den Noten dieser Stimmen hören lassen, so versetzt man sie sich in die große Un-  
 ternone.

$\bar{c} \ \bar{d} \ \bar{e}$  klingt:  $b \ c \ d$   
 $\bar{c} \ \bar{g} \ \bar{c}$   $d \ f \ b$

Soll unser Choral von denselben Instrumenten in A-dur zu Gehör gebracht werden, so müssen wir zunächst A-Clarinet-

ten wählen. Für die Clarinetten und Fagotte kann der vierstimmige Satz wieder grade so genommen werden, wie in 478. Siehe 480 das obere und untere System. Die Noten für die A-Clarinetten sind in der Tonart A-dur in C-dur zu schreiben. Es gewährt für's Lesen eine Erleichterung, wenn man sie sich als Discantnoten mit der Bezeichnung *fis*, *eis* u. *gis* vorstellt. — Für die Tonart A-dur kann man D- oder A-Hörner wählen. Siehe die Hornstimmen in 480. Bleibt der vierstimmige Satz so, wie er in 478 war, so kann man die dortigen Stimmen für C-Horn hier Note für Note abschreiben, nur mit der Bezeichnung: Corni in D. Auf dem D-Horne klingen die Stimmen unter A in 480 so:

e e e e u. f. f.  
a gis a gis u. f. f.

Unter B in 480 findet sich eine Stimme für A-Hörner. Sie enthält nur Naturtöne. Um zu erfahren, wie diese Noten auf A-Hörnern klingen, denken wir sie uns eine kl. Terz tiefer, oder aber als Discantnoten mit der Bezeichnung der A-Tonart.

### Choral: Gott des Himmels und der Erden.

(Für Ventiltrompeten und Posaunen.)

Beisp. 481 zeigt den Choral: Gott des Himmels u. für 2 Ventiltrompeten, 1 Tenor- und 1 Bassposaune gesetzt. Der Choral soll in der Tonart G-dur erklingen. Es mußten also D-Ventiltrompeten gewählt, die Noten für diese aber in F-dur geschrieben werden. Da die Posaunen in der Stimmung eine kl. Secunde höher stehen, als andere Instrumente, so wären ihre Noten eigentlich in Fis-dur zu schreiben gewesen. Man kann sie aber auch in G-dur schreiben; es müssen also die Posaunen den Bogen aufstecken; dadurch werden sie bekanntlich einen halben Ton herabgestimmt. Der Satz selbst ist der gewöhnliche vierstimmige.

Beisp. 482, wieder für 2 Ventiltrompeten und 2 Posaunen gesetzt; erklingt in B-dur. Für diese Tonart waren Es-Ventiltrompeten zu wählen, deren Noten aber, da genannte Ven-

tilttrumpeten in der Stimmung eine kleine Terz über der C-Stimmung stehen, in G-dur zu schreiben. Die Posaunenstimmen sind in B-dur geschrieben. Der Bläser muß also den Bogen aufstecken. Wenn man die Posaunenstimmen in A-dur schreibt, dann nimmt man Posaunen ohne Bogen. —

Beisp. 483 erklingt in H-dur. Für diese Tonart waren E-Ventiltrompeten zu wählen, deren Noten aber, da diese Ventiltrompeten in der Stimmung eine große Terz über der C-Stimmung stehen, in G-dur zu schreiben. Die Posaunenstimmen aus 482 erklingen in H-dur, wenn Posaunen ohne Bogen genommen werden. Wir konnten darum die Posaunenstimmen in 483 in B-dur schreiben. —

Beisp. 484 erklingt in C-dur. Für diese Tonart waren F-Ventiltrompeten zu wählen, deren Noten aber, da jene in der Stimmung eine kleine Quarte über der C-Stimmung stehen, in G-dur (eine kl. Quarte tiefer) zu schreiben. Die Posaunenstimmen können wir den Noten nach in C-dur schreiben, nur müssen wir dann bemerken, daß die Bläser den Bogen aufzuheben haben.

Beisp. 485 zeigt denselben Choral für 1 Ventiltrompete und drei Posaunen gesetzt. Er soll in der A-dur-Tonart erklingen. Es war also D-Ventiltrompete zu wählen; die Noten für diese mußten in G-dur (eine gr. Secunde tiefer) geschrieben werden. Die Posaunen konnten in As-dur notirt werden, wo sie dann ohne Bogen geblasen werden mußten. In 485 sind die Posaunenstimmen in A-dur notirt. Die Bläser haben also den Bogen zu nehmen. Der Satz ist der gewöhnliche vierstimmige. —

Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten.

Beisp. 486 zeigt den Choral: Wer nur den lieben Gott etc. für 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner gesetzt. Er soll in der Tonart a-moll erklingen. Es mußten also zuvörderst A-Clarinetten gewählt werden. Die Noten waren in c-moll, eine kleine Terz höher, zu schreiben. Man kann sich diese No-

ten als Discantnoten mit der Vorzeichnung der a-moll-Tonart vorstellen. Die Note b durch ein  $\sharp$  erhöht, gewinnt als Discantnote ein Kreuz und heißt gis u. s. f. — Für die Tonart a-moll haben wir Hörner zu wählen, die die Stimmung der verwandten Durtonart haben; also C-Hörner. Siehe die Hornstimmen in 486.

Beisp. 487 erklingt in c-moll. Für diese Tonart waren B-Clarinetten zu wählen, deren Noten aber in d-moll zu schreiben. Für c-moll werden Es-Hörner genommen. Ist der Satz in den Fagott's und Clarinetten so geblieben, wie er in 486 war, so kann auch der Hornsatz aus 486 beibehalten werden, nur mit der Vorzeichnung: Corni in Es. In 487 sind aber die Hörner etwas anders gesetzt, als in 486. —

### Choral: Nun danket alle Gott.

Beisp. 488 zeigt den Choral: Nun danket alle Gott u. für eine ansehnliche Zahl Blasinstrumente gesetzt. Den vierstimmigen Satz haben übernommen 1 Ventiltrompete und 3 Posaunen. Der Satz und die Notirung der Stimmen ist für diese Instrumente nun wohl verständlich und klar. Zu genannten Instrumenten gesellen sich noch Hörner, Trompeten und Pausen. Eine Hornstimme ist für Corni in C, eine zweite für Corni in G gesetzt. Man kann bei der Ausführung die eine oder die andere wählen. Die Trompeten gehen öfter über die Melodie hinaus. Bei so reichlicher Besetzung und da auch die Orgel kräftig mitwirkt, hat das nichts zu bedeuten. Leicht kann man hier noch Clarinetten und Fagotte dazu setzen. Die Töne, welche hier die Ventiltrompete und die Altposaune vortragen, können durch 2 C-Clarinetten; die, welche die Tenor- und Bassposaune vortragen, durch zwei Fagotte verstärkt werden. —


E n d e .




## In unserm Verlage sind erschienen:

- 1.) Fr. W. Schüpe, Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Composition. Nach pädagogischen Grundsätzen abgefaßt. Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden-Schulen &c. Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. 27 Bogen gr. 8. Ladenpreis 1 Thlr. 12 gGr.
- 2.) Dessen: Kleine Compositionslehre. Die Lehren des Vorfassers nach seinem „Praktisch-theoretischen Lehrbuch der musikalischen Composition“ in's Kurze gefaßt. Ein Hand- und Wiederholungsbuch für Schüler. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 11 Bogen gr. 8. Ladenpreis 12 gGr.
- 3.) Dessen: Beispielbuch zur zweiten Auflage des „praktisch-theoretischen Lehrbuchs der musikalischen Composition“ sowie zur zweiten Auflage der „kleinen Compositionslehre“. 16 Bogen, gr. Notensformat. Ladenpreis 1 Thlr. 8 gGr.

Jedes der eben genannten Bücher wird einzeln abgelassen, doch ist das Lehrbuch &c., wie die kleine Compositionslehre, ohne Beispielbuch nicht zu gebrauchen.

 Die Verlags-handlung wünscht den Schülern in Seminarien und Präparanden-Anstalten den Ankauf obiger Werke möglichst zu erleichtern; sie ermächtigt daher jede solide Buchhandlung von dem „Lehrbuche“ (sub 1) bei Bestellungen von 15 Exemplaren und darüber das einzelne Exemplar mit 1 Thlr. 3 gGr. netto; von der „kleinen Compositionslehre“ (sub 2) bei 15 Ex. und darüber das einzelne Ex. mit 8 gGr. netto; von dem „Beispielbuche“ (sub 3) bei Bestellungen von 15 Ex. und darüber das einzelne Exemplar mit 1 Thlr. netto an die Käufer abzulassen.

- 4.) Dessen: Generalbaß für Dilettanten. Die Harmoniklehre faßlich und nach pädagogischen Grundsätzen, für sich bildende Pianoforte-Spieler und deren Lehrer bearbeitet. Reicht einem Beispielbuche. Preis 2 Thlr. 3 gGr.
- 5.) Dessen: Praktische Orgelschule. Enthaltend Uebungen für Manual, Pedal, Chordle mit Zwischenspielen, Präludien, Postludien, figurirte Chordle und Choralvorspiele, Fugen und canonische Confecte von verschiedenen Meistern. Nach pädagogischen Grundsätzen geordnet und in dem „Handbuche zur praktischen Orgelschule“ mit unterrichtlichen Bemerkungen, Zergliederungen und Erläuterungen begleitet. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Ladenpreis 2 Thlr. 12 gGr. Die Verlags-handlung ermächtigt jede solide Buchhandlung, den Abnehmern bei 25 Ex. ein Ex. für 1 Thlr. 20 gGr., bei 50 Ex. ein Ex. für 1 Thlr. 16 gGr. zu überlassen.

 Sollten Seminare u. a. Anstalten keine Buchhandlung in der Nähe haben, so erklärt sich die Verlags-handlung bereit, alle hier angezeigten Bücher unter den ausgesprochenen Bedingungen portofrei zuzusenden. Briefe u. Gelder werden von den Bestellern sofort erwartet. Die Arnold'sche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu Leipzig und Dresden.





IRA KIRBY LOEB MUSIC LIBRARY



3 2044 044 187 797

